Scanned with OKEN Scanner

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

coperta

Marilyn: dedublare și singurătate

Montaj, tehnică mixtă,
de Geta Brătescu

Scanned with OKEN Scanner

Secolul 20

Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Colegiul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ACAD. EUGEN JEBELEANU, ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, EDGAR PAPU, VASILE NICOLESCU, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU, DAN HĂULICĂ, REDACTOR-ȘEF

197
6.1977

SUMAR

FASCINAȚIA ȘI TIRANIA IMAGINII

NORMAN MAILER
MARILYN

fragmente, în românește de Alina Clej ● 5
ECATERINA OPROIU: *Mitologii profane — Vînătorul și prada*
Fișe critice americane: Richard Poirier, Michel Cowan și Richard Gilman ● 28
JAMES BALDWIN despre Norman Mailer: *Vocația și răspunderea romancierului* ● 30
ANDREI BREZIANU: *«Marilyn» de Norman Mailer—Radiografia unui mit* ● 32

RENÉ BERGER
MUTAȚIA SEMNELOR

O nouă dimensiune : Difuzarea de massă ; De la esență la comunicare, în românește de I. Igirosianu, cu o prezentare de C. Chirculescu: *Imaginarul contemporan între fatalități tehnologice și aspirații sufletești*

●

MICHAEL HAMBURGER

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ: *O triplă lectură a poemului „Travelling"* ● 42
MICHAEL HAMBURGER: *Travelling*, poem, *Adevărul poeziei*, în românește de Ștefan Aug. Doinaș și Andrei Brezianu ● 59

Scanned with OKEN Scanner

PETER HANDKE

PETER HANDKE: *Scurtă scrisoare pentru o lunga despărțire*, roman, fragment, în românește de Rodica Demian și Sînziana Pop ● 63
PETER HANDKE: *Ceea ce nu sunt, nu am, nu doresc, nu-mi place — și ceea ce mi-ar place : ceea ce am și ceea ce sunt ; Întrerupere în mijlocul frazei ; Aici stă ceva pe hîrtie ; Roluri ; Nefolositele situații aducătoare de moarte* — poeme, în românește de Petre Stoica ● 76
PETRE STOICA: *Handke — Poetul și prozatorul* ● 81

CÉSAR RENCIFO

CÉSAR RENCIFO: *Ce a lăsat furtuna*, piesă de teatru, în românește de Paul Alexandru Georgescu ● 84
PAUL ALEXANDRU GEORGESCU: *Întîlnire cu César Rencifo* ● 106

LITERATURA ROMÂNĂ PESTE HOTARE

ALEXANDRU BALACI—PREMIUL TAORMINA

GIANCARLO VIGORELLI: *O vocație de militant umanist;* ELIO FILIPPO ACCROCCA: *Continuînd o prestigioasă pleiadă ;* ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA: *Lauri pentru o sinteză romanică ;* EDGAR PAPU: *Seninătate și armonie;* ANDREIA ROMAN: *Afinitățile și opțiunile unui italienist* ● 113
ALEXANDRU BALACI: *Repere : Laus Romae, Încarnarea poeziei, Istoria, suma operelor de cultură*, fragmente dintr-o profesiune de credință ● 120

SCRIITORI ROMÂNI ÎN LIMBI STRĂINE

LAURENȚIU FULGA

LAURENȚIU FULGA: *La strana signorina Ruth*, nuvelă, în limba italiană, cu o prezentare de Florian Potra — *Il fascino di un'opera prima* ● 125

DIN PATRIMONIUL CONTEMPORANEITĂȚII

LUCIAN RAICU: *„Redeveniram contemporanii lui Eminescu" : Alexandru Philippide* ● 134

CONFLUENȚE

La aniversarea revistei **VOPROSI LITERATURÎ**
L. LAZAREV: *Poezia profesiunii de redactor*, în românește de A. Văleanu ● 140; TATIANA NICOLESCU: *Vitalitatea criticii* ● 143

ARTE

MIMI PODEANU

DAN HĂULICĂ: *Tapiseria, un loc al convergențelor majore*, cu imagini în culoare din creația artistei

Scanned with OKEN Scanner

FASCINAȚIA ȘI TIRANIA IMAGINII

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

NORMAN MAILER

MARILYN

Să ne gîndim așadar la Marilyn, întruchiparea poveștii noastre de iubire a tuturora cu America, Marilyn, fata cea blondă și frumoasă, cu vocea ei încîntătoare și plăcută, cu făptura ei rivalizînd în prospețime cu aerul curților noastre interioare. Era idolul nostru, dulcele idol al sexului, și dulceața emana din ea cu rezonanța timbrului celei mai mlădioase fibre de vioară...

Ce lovitură pentru viața de vis a națiunii cînd îngerul s-a prăbușit, răpus de o doză nesăbuită. Va fi fost, poate, o sinucidere, premeditată, cu barbiturice? O moarte accidentală? O pierdere a socotelii hapurilor înghițite? Sau, poate, un sfîrșit și mai sinistru?... Nimeni nu poate ști. Pe cît a fost de răsunătoare grozăvia morții lui Hemingway, pe atît a fost de învăluită în mister moartea ei. Și în timp ce morțile și catastrofele spirituale ale anilor '60 se abăteau asupra regilor și reginelor Americii, în timp ce Jack Kennedy, și Bobby, și Martin Luther King erau uciși, iar Jackie Kennedy se căsătorea cu Aristotel Onassis și Teddy Kennedy derapa de pe podul de la Chappaquiddick, deceniul inaugurat de întronarea lui Hemingway ca monarh al artelor americane se încheia cu regența lui Andy Warhol. Iar stafia lui Marilyn învăluia într-o mireasmă de lavandă configurația dramatică a Americii anilor '60, retrospectiv marcată de prezența lui Richard Nixon în pragul puterii supreme. „Idila e un pariu stupid" mărturisea — percutant — șocul electronic și, pe această notă, începea pentru noi lungul deceniu al anilor '60, încheiat acum prin inserția parazitară a televiziunii în seva estetică americană, înveninată de droguri.

Din ce perspectivă o contemplăm astăzi pe Marilyn, ultimul idol al cinematografului nostru? Nu i-a plăcut niciodată televiziunea. Prefera sala de spectacol cu zecile de chipuri cufundate în întuneric, luminile mișcătoare, fața ei însuflețind, iluminînd tot ecranul. Știa, poate, mai bine ca oricine, că întruchipa ultimul mit capabil de a înflori în acel amurg tîrziu al visului american — se născuse doar în anul morții lui Valentino, iar urmele pașilor lui la intrarea de la Grauman's Chinese Theatre era

* fragmente

Scanned with OKEN Scanner

semnul predestinat al zodiei sale. Pentru ultima aristocrată a cinematografului, ar fi fost nepotrivit să fie disecată și apoi asimilată în spațiul strîmt și familiar al unui living-room american. Nu, ea aparținea religiei oculte a filmului și ultimului sabat hollywoodian. Poate că avea o voce la fel de sfioasă și un trup la fel de plăpînd ca al unei fete oarecare, dar pe ecran căpăta dimensiuni care depășeau hotarele vieții obișnuite.

... Căci era o vedetă de cinema care se izola cu îndărătnicie și știa să-și etaleze candoarea cu o aroganță bătăioasă, pierzîndu-se alteori în complexe de inferioritate; (mare democrată printre filozofi), iubindu-i pe cei ce muncesc, tiranică cu colegii, o zeiță crudă, totuși în stare să se înduioșeze de zbaterea unui peștișor muribund, iubitoare de cărți, fără să fie o cititoare, artistă mîndră și infailibilă; se azvîrlea cu plăcere în brațele publicității; cînd era înfocată, devenea mai aprigă decît leoaica rîvnind la un mascul în călduri; alteori, explozie feminină de inteligență și sensibilitate, lîncezind însă, la răstimpuri, zile întregi, cu nepăsare, în apele tulburi ale depresiunii; copilă, și totuși actriță matură, gata să provoace înfruntări, lăsînd, de pildă, incident memorabil, să-i cadă pe jos o mănușă la o premieră; izvor de farmec și de plictiseală în același timp; vîrtej năpraznic de frumusețe, atunci cînd se împodobea, și femeie murdară și gîrbovită în momentele ei proaste, cu miros neplăcut; uriaș și pigmeu al sentimentului; iubitoare de viață și hienă lașă a morții, atunci cînd se îmbiba în aburii otrăvitori ai drogurilor: cuptor al iubirii, rareori aprins — nu-și dezbrăca la culcare sutienul — era, desigur, și mai mult și mai puțin decît marea noastră vrăjitoare de argint, a noastră, a tuturora. În ambiția ei atît de faustică, în ignoranța ei față de dimensiunile culturale, în năzuințele ei de libertate și în dorințele ei tiranice, în idealurile ei nobile, democratice, zădărnicite de prăpastia tot mai adîncă a narcisismului, în care, fiecare dintre cei apropiați ei — prieten sau sclav —, era silit să se afunde, Marilyn este reflecția mărită a ființei noastre, a generației noastre cîndva glorioase, astăzi aproape înfrînte. Da, pornise într-adevăr în recunoaștere, în anii '50, ca să ne lase drept mesaj la moartea ei îndemnul: „Baby dă-i înainte". Acum n-a mai rămas decît stafia anilor '60. Mîhnirea provocată de pierderea lui Marilyn răzbate și din aceste rînduri scrise de prietenul ei, Norman Rosten, în cartea *Marilyn-An Untold story (Marilyn-o poveste nepovestită)* — „Era mîndră de felul cum spăla vasele și ridica paharele în lumină ca să le cerceteze. Juca badminton cu mult talent și i se întîmpla uneori să nimerească în capul cuiva (nimic grav). Era veselă, gălăgioasă, tandră, și gata oricînd să rîdă. Asta se întîmpla cu șapte veri înainte de a muri... Îi plăcea salonul: obișnuia să spună: fă întuneric și lasă să intre aerul. Dormea tîrziu, își pregătea singură micul dejun și pleca la plimbare prin pădure, uneori, în tovărășia pisicii. Marilyn iubea animalele; se simțea atrasă de tot ce era viu. Era în stare să cheltuiască sute de dolari ca să salveze un copac spintecat de furtună și se întrista de moartea lui. Se îngrijea de adăposturi pentru păsările cerului, făcînd căsuțe în copaci, hrănea vietățile care se aciuiau prin grădina din jurul casei, și le ocrotea pe vreme rea. Mai ales, îi plăceau cîinii și pisicile. Avusese un cîine, melancolic din fire, despre care era convinsă că e deprimat. Se străduia din răsputeri să-l facă să se joace, dar încercările ei îl deprimau și mai mult; în rarele momente cînd i se întîmpla să execute totuși un salt timid, Marilyn îl lua în brațe și-l săruta, nebună de fericire".

De ce n-am recunoaște că Marilyn silește pe scriitor să reconsidere întreaga problemă a biografiei? Întrebarea care se pune este aceea de a ști dacă putem defini o personalitate pornind de la faptele vieții sale, ceea ce conduce inevitabil la dilema determinată de magnetismul îngrozitor al faptelor: faptele atrag întotdeauna alte fapte aflate la polul opus. Rar poți întîlni în viață o mărturie care să nu fie contrazisă de îndată de alte mărturii. Într-o carieră ca cea a lui Monroe, nimeni nu poate

Scanned with OKEN Scanner

ști cu exactitate dacă nu cumva actrița a preluat un rol vechi, sau dacă a experimentat unul nou, sau dacă, dimpotrivă, eul ei adevărat nu s-a manifestat de fapt niciodată, deși și-a irosit viața toată încercînd să-l descopere. Pentru o carieră ca a ei, zic, conturul faptelor se pierde, copleșit de o enigmă și mai mare: cum apare realitatea unui actor cu adevărat talentat? De vreme ce importanța psihologică pe care o are un rol constituie o prezență existențială mai puternică decît viața de toate zilele (de fapt, rolul provoacă reacții reale tuturor celor care-l observă), zona tulbure, unde realitatea se îngînă cu fantezia, este probabil mai intensă la un mare actor decît la ceilalți. Chiar dacă unele fapte din viața lui Monroe pot fi verificate sau, dimpotrivă, aflăm întristați, din amintirile ei, că într-un anume moment al propriului ei trecut, Monroe nu a fost exactă — pentru a nu folosi decît un eufemism — dovedim foarte puțin. Căci un actor trăiește iluzia ca și cînd ar fi un adevăr. Un adevăr fals poate fi mai real decît un adevăr denaturat.

Avînd în vedere că aceasta este o cale limitată de stabilire a autenticității faptelor, următoarea întrebare ar fi dacă o viață ca a ei se poate preta metodelor biografice. Desigur, cele două povestiri publicate pînă acum dovedesc limitele unei abordări convenționale. Prima, de Maurice Zolotow, *Marilyn Monroe*, scrisă pe cînd actrița trăia, este plină de observații psihanalitice interesante, de felul celor care se pot auzi în jurul unei mese la orice cafenea newyorkeză, cînd doi oameni inteligenți îl analizează pe un al treilea. Dar volumul în cauză este înțesat cu anecdote exagerate și artificiale, ce par nedemne de crezare prin însuși stilul în care sînt scrise — stilul unui autor de articole de senzație, reîncălzind supa altor articole de senzație. Rezultă o carte alcătuită mai mult din „factoide" (pentru a mă alătura, prin acest termen, cohortelor născocitorilor înfometați de cuvinte noi), mai puțin așadar din fapte propriu zise, e vorba de elemente ce nu preexistă apariției lor în coloanele presei, creații ce nu sînt atît minciuni, cît instrumente de a manevra emoțiile MAJORITĂȚII TĂCUTE. (S-ar putea de exemplu ca Richard Nixon să nu fi folosit decît „factoide" în viața sa publică).

Astfel cartea lui Zolotow poate lăsa pe gînduri pe un alt biograf. Dacă o parte din cele mai bune istorii ar fi fost adevărate, ce grozav ar fi fost să le putem folosi — dar iată că, pur și simplu, nu ne putem bizui pe ele, căci au fost în mare parte scrise de Marilyn; adică de Marilyn prin intermediul lui Ben Hecht, o formidabilă agenție „factoidă", și publicate într-un supliment duminical, în 1954. Hecht n-a fost niciodată genul de scriitor care să spună adevărul, dacă o născocire l-a putut ajuta să-și însuflețească proza, și Marilyn însăși își modela și ajusta poveștile de ani de zile. Nu există echipă care să fi contribuit mai mult la încețoșarea care plutește, literar vorbind, deasupra legendei, decît „Marilyn ben Hecht".

A doua carte, *Norman Jean* de Fred Lawrence Guiles, pare mai exactă și este cu siguranță mai riguroasă, la fel de fidelă faptelor prezentate, cum a fost, poate, la vremea ei, și cartea lui Carlos Baker despre Hemingway — o lucrare întemeiată pe examinarea surselor și pe o cronologie corectă — munca pătimașă a unui reporter, căci, în ziaristică, confruntarea datelor ține loc de pasiune. Așadar este o biografie de o valoare apreciabilă în verificarea faptelor vieții ei. Cu toate acestea personalitatea lui Monroe rămîne în penumbră. Faptele trăiesc, dar Marilyn nu. Meritul lui *Norman Jean* e așadar acela de a constitui o plauzibilă sursă pentru o mai amplă biografie ulterioară ... Proaspătul candidat la funcția de biograf, autorul acestor rînduri, și-a cumpărat nu de mult o sticlă de „Chanel 5" (Monroe era o fervență a acestui parfum) — închipuindu-și că va poseda prin el cea mai bună definire a mirosului caracteristic unui magazin de mîna a doua. Și totuși el nu va ști niciodată cum mirosea „Chanel 5" pe pielea ei. E conștient că faptul de a nu fi cunoscut-o va rămîne pentru totdeauna o lacună a scrisului său, similară, să spunem, cu părerea de rău pe care i-o trezește

Scanned with OKEN Scanner

și acum gîndul că, tînăr fiind, n-a hoinărit, îndrăgostit, pe străzile Parisului. Oricît de multe ar fi putut afla despre ea, n-ar fi putut niciodată deține acea cunoaștere de nepreţuit pe care i-ar fi dat-o sentimentul că o place puțin sau dimpotrivă, că nu o place deloc, și astfel să poată căpăta senzația că se închină aceluiași zeu sau, dimpotrivă, că se găsesc în tabere adverse.

...Unul din regretele vieții lui a rămas faptul că nu a cunoscut-o personal niciodată, deși au avut cunoștințe comune. Cel ce scrie aceste rînduri se mutase în Brooklyn, cu mult înainte ca cineva să fi auzit de Marilyn Monroe — trăise acolo 20 de ani, neștiut de nimeni, locuise în același bloc de granit cenușiu unde Arthur Miller lucra la „Moartea unui comis voiajor", în același timp în care subsemnatul scria „Cei goi și cei morți". Întîlnindu-se întîmplător pe scări, sau în dreptul cutiei poștale din hol, autorii schimbau cîteva cuvinte, așteptînd cu neîncredere să afle vreo noutate politică sau literară asupra căreia să se repeadă, convinși și unul și altul, la despărțire, că personalitatea atît de șterșă a celuilalt nu avea niciodată să ducă la nimic. După ani de zile, Miller devenind soțul lui Monroe, vedeta și dramaturgul locuiseră la o fermă în Connecticut, la vreo cinci mile depărtare de casa autorului mai tînăr, care, neștiind încă în ce fel avea să sfîrșească relația lor, aștepta o invitație; care, desigur, n-a venit. E adevărat că nu au fost niciodată prieteni apropiați, iar romancierul nu ar fi putut să-l condamne fățiș pe dramaturg pentru faptul că evita dramele pasionale. La urma urmei, ambiția lui ascunsă fusese s-o răpească pe Marilyn; vanitatea îl îndemna să creadă că nimeni altul nu ar fi fost omul nimerit pentru a-i scoate la lumină calitățile, o idee năstrușnică pe care vor fi avut-o poate, încă 50 de milioane de bărbați. Îi lipsea experiența ca să poată înțelege atunci că secretul artei lui Marilyn consta în primul rînd în faptul că putea vorbi fiecărui bărbat în parte, ca și cînd, acela, și nimeni altul, ar fi fost singura prezență masculină din viața ei. În ceea ce-l privește pe autor, a fost mai întîi nevoie să treacă prin cîteva căsnicii (și tot atîtea deziluzii) pentru a se convinge că, oricum, n-ar fi putut face mai mult decît Miller și că, probabil, ar fi suferit încă și mai mult de pe urma acestei experiențe. Privind lucrurile retrospectiv, trebuie să recunoaștem că Miller, ca proveniență, rămîne reprezentantul viguroasei burghezii care, existențial vorbind, se arăta la fel de rezistentă ca fibra sintetică.

Așadar, nu vom avea o lucrare amplă despre Monroe scrisă de Norman Mailer, ci doar un studiu — cel de față — alunecînd pe nesimțite către hotarele magiei. Pentru un bărbat cu înclinații cabalistice, ar fi fost o coincidență plăcută și demnă de reținut întîmplarea că literele numelui propriu Marilyn Monroe (dacă „a"-ul ar fi apărut de două ori și „o"-ul o singură dată) ar alcătui propriul său nume (lăsîndu-l de o parte pe „y", — nepotrivire neînsemnată, ca o deviație imperceptibilă în spectrul luminii).

Desigur, dacă s-ar fi aplicat să inventeze anagrame, Marilyn putea deveni Marlon Y. Normie, iar folosirea nelimitată a literelor din *el amor* ar fi alcătuit numele Marolem Mamroe, cu o rezonanță hotărît latină (mult mai evidentă decît Mormam Maeler). Dar să lăsăm deoparte astfel de jocuri gratuite. Poate doar romanul să-i fi putut capta personalitatea derutantă! Hoții și artiștii se pot găsi mai ușor unii pe alții. Dar nu există oare o soluție mai bună decît un roman despre Marilyn Monroe — (scris desigur sub forma unei biografii)? Întemeindu-se, în primul rînd, pe surse indirecte, o astfel de lucrare n-ar putea depăși valoarea unui lung articol biografic — o specie de roman, aptă să se supună regulilor biografiei. Asta presupune însă excluderea elementelor născocite și confruntarea faptelor discutabile. Dar, în cazul lui Marilyn, mintea trebuie lăsată în voia speculațiilor. Cu toate acestea autorul nu cade în ispita de a crede că povestea sa ar putea să sune mai autentic decît o simplă ficțiune în interiorul unor vieți închise și tăcute. Prevalîndu-se de dreptul romancierului, el a examinat adesea motivațiile ascunse ale unor personaje reale. În cele din urmă dacă autorul a izbutit pe deplin, el n-a oferit în aceste pagini decît ipoteza literară a unei *posibile*

Scanned with OKEN Scanner

ANDY WARHOL: Marilyn

Douăsprezece reflexe ale obsesiei multiplului: spectrul lui Marilyn, cu policromia descompusă, recompune — într-un registru fantomatic — șablonul unui portret rece, în *mass media*, dezumanizat prin excesul difuzării.

Procesul tipografic a reținut marginile clișeelor — martore ale alcătuirii inițiale —, sporind astfel efectul crud al tehnologiei culorii.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Marilyn, putînd să existe cu adevărat, în contextul faptelor reale. Dacă nu s-a înșelat în intuițiile lui, atunci faptele descoperite ulterior în legătură cu persoana ei au putut corespunde personajului creat. Tentativa a părut rezonabilă! Era în concordanță cu ideea lui fundamentală după care, dobîndirea cunoașterii, pentru un om de litere, se realizează cel mai bine în acte imaginative, împlinite prin exersarea riguroasă a talentului. Să ne grăbim așadar să-i spunem povestea. Facă-se voia miracolului!

În *Gentlemen Prefer Blondes* (Bărbații preferă Blondele) Marilyn ca prezență cinematografică e uimitoare. Piesa a ținut afișul doi ani pe scena Broadway-ului. Rolul Lorelei Lee fusese interpretat de Carol Chaning. Marilyn avea de înfruntat aceeași dificultate întîmpinată de Gertrude Lawrence, în rolul interpretat de Laurette Taylor în „Menajeria de sticlă". Cu toate acestea, în *Gentlemen Prefer Blondes*, superlativ la vremea aceea, Monroe este extraordinară. Ea își face apariția pe ecran cu aerul unei învingătoare și, învinge într-adevăr pînă-n final, (n-ar fi exclus ca Di Maggio [1] să-i fi insuflat un sentiment de izbîndă). Față de aptitudinile ei pentru cinema, faptul că luase prima lecție de actorie abia în urmă cu șase ani și că nu apăruse niciodată pe o scenă newyorkeză, nu mai prezintă importanță. Marilyn e vie pe ecran, chiar în momentele în care nu apare. Așa cum dominase mai înainte arta fotografică, zugrăvindu-se pe sine însăși în obiectiv, astfel se impune acum regizorului. În acest film, ca și în *Some Like it Hot* (Unora le place jazzul) și, poate, în mai mică măsură în *The Seven Year Itch* (Șapte ani de dorință), *Bus Stop* (Stația de autobuz), sau în *Misfits* (Dezrădăcinații), ea pare să fie regizorul din umbră. Filmul s-a modelat după natura personalității ei, tot așa cum Ingmar Bergman, să spunem, lasă să transpară în fiecare scenă umbra dispoziției sale. Dar Bergman, cel puțin, are stări sufletești care se pretează unor astfel de infiltrări subtile: el trăiește în pîcla amurgului, la ceasul la care ies lupii; toate mîhnirile ancestrale care bîntuie Scandinavia îi hrănesc vampirii imaginației — este duhul care emană din caracterul straniu al filmului însuși. Marilyn însă, este un idol al sexului, pus pe șotii împreună cu Jane Russell, în *The Battle of the Bulge*, sau, așa cum remarcă un autor de foiletoane necruțătoare, o actriță tînără care pare să se distreze imens în film. Cu toate acestea, odată cu Marilyn, se năștea o specie de comedie muzicală în care personalitatea femeii impregnează fiecare centimetru de peliculă, ca și cum pînă și decorul n-ar avea altă menire decît s-o slujească. Desigur, mergem prea departe. Marilyn s-a adaptat doar decorului și costumelor. Și totuși, cît de bine se confundă ea cu existența acestui film! Cît de bine se potrivește cu Jane Russell! Nu a existat un cuplu feminin mai reușit într-un film muzical. Astfel filmul își depășește pretextul, anecdota, existența ca film muzical, și chiar muzica, și devine, în cele mai izbutite momente, o operă magică, fără a înceta însă de a fi o fantezie comică, străină de grandilocvență sau măreție, o născocire savuroasă alcătuită din toate nimicurile divertismentului. Avea să fie prima manifestare a „Camp"-ului [2], deoarece *Gentlemen Prefer Blondes* este un film perfect, în sensul în care filmele de început ale lui Sean Connery James Bond, erau perfecte. În astfel de producții clasice ale „camp"-ului, ce vor fi înțelese peste 10 ani sau poate și mai tîrziu, nici un actor nu se lua în serios măcar pentru o clipă și nici o situație nu era nici pe departe verosimilă. Arta trebuia să pună în valoare nonexistența, antiexistența, parcă pentru a sugera că viața nu se dezvăluie unei priviri directe. Sîntem smulși din existența obișnuită și pătrundem în zona ei absurdă, legați de altceva, ceva misterios, aflat sub semnul detașării.

---

[1] Primul soț al lui Marilyn.

[2] „Un mod de a vedea lumea ca fenomen estetic, care nu se exprimă prin categoria frumosului, ci în termenii artificialului și ai stilizării" — Susan Sontag, Notes on Camp, în *Against Interpretation* (Laurel Edition, 1961). N. tr.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel în *Gentlemen Prefer Blondes* Marilyn este o încîntare sexuală, dar [și *opusul* ei, o voce neobișnuit de rece, care pare să spună: „Domnilor, v-ați întrebat vreodată ce sînt cu adevărat? Pretind doar că sînt sexy și asta ar putea fi mai interesant decît sexul însuși. Nu aveți impresia că vin spre voi și de pe alte tărîmuri?" Monroe ar putea fi un astfel de vizitator care să fi studiat obiceiurile oamenilor — și ne trece prin minte chiar trista bănuială că nu vom ști niciodată dacă a fost înger sau demon...

Dar Marilyn își pune de îndată masca și adoptă un stil total diferit. Poate aceasta să fie pricina pentru care Zanuck o prețuia atît de puțin — pur și simplu nu o găsea destul de sexy, nu pe gustul lui, și avea dreptate! Farmecele ei erau poate fade. Are chiar ceva dintr-un medium care are nevoie de eforturi emoționale tot mai mari pentru a întîlni spiritele în transa pe care o invocă. De aceea, pentru a vorbi despre primul ei triumf trebuie să amintim și de primele semne ale viitoarei nevroze... În *Gentlemen Prefer Blondes* începe să întîrzie la filmări și să se certe cu regizorii. Cu trecerea timpului, am putea deduce că se ceartă cu regizorii ca un „medium" care ar încerca să înlăture oaspeții prea inimoși sau prea ostili ai unei ședințe de spiritism, ca și cum nu și-ar putea exprima arta decît neutralizînd mai întîi forțele vitale mai puternice din jurul ei. Într-un interviu luat de Zolotow, Marilyn mărturisea: „Nu cred că aș putea apuca vreodată calea religiei, și, cu toate acestea, cred în multe lucruri care nu pot fi explicate de știință. Știu că mă simt mai puternică, dacă oamenii cu care lucrez mă iubesc, se preocupă de existența mea și nutresc gînduri frumoase pentru mine. E ca un nimb de dragoste și cred că așa pot realiza o interpretare mai bună". De acum înainte, cu fiecare peliculă Marilyn va întîrzia tot mai mult la filmări. În timpul turnării filmului *Some Like it Hot*, (Unora le place jazzul) cel mai bun film al ei, erau zile cînd la apelul de la ora 9 răspundea abia la patru după-masa. Billy Wilder a trăit tot timpul cu o strîngere de inimă, în timp ce Tony Curtis și Jack Lemmon așteptau pregătiți ore în șir, blestemînd-o amîndoi, dar neputincioși față de acest năravș. Firește, nimic nu slăbește intensitatea unui blestem împotriva unui dușman decît așteptarea. Putem merge și mai departe, afirmînd că întîrzierile ei erau dictate de instinctul unui astfel de medium, care avea nevoie de răgaz pentru a concentra forțele psihice rare ce-o susțineau în arta sa. Iar prețul era cel plătit de asemenea factori: insomnie, somnifere, spaime nemotivate și nevoia de a fi ocrotită. Chiar înainte de a fi vedetă, Monroe își căuta ajutoare, începînd cu consilierul ei dramatic, peruchierul, machiorul... mai tîrziu se vor adăuga și alții și acesta va deveni stilul ei de viață. Marilyn prezida deja un sabat de vrăjitoare înainte să intervină ruptura cu DiMaggio.

Desigur, în perioada în care vor fi împreună, DiMaggio va încerca să folosească un fel de exorcism, destinat însă eșecului. Planul lui era s-o îndepărteze de film, s-o convingă să se retragă și să întemeieze o familie. Nu era atît de imposibil pe cît pare deoarece Marilyn era destul de echilibrată pentru a-și da seama că filmul îi secătuia existența. Era conștientă încă de prețul pe care-l plătea. Toată exuberanța platourilor începe însă s-o epuizeze, s-o facă lividă și să-i provoace insomnii. Erau momente cînd avea să-i dea ascultare, momente cînd, aproape, ar fi izbutit în prima sa încercare, aceea de a scăpa de Natasha Lytess, care-l antipatizase pe DiMaggio de la prima vedere. Era o antipatie reciprocă. Natasha era convinsă că pentru DiMaggio, Marilyn era doar o făptură omenească, nu o actriță, și pentru asta îl socotea barbar. Pentru DiMaggio, Natasha reprezenta tipul de europeancă prețioasă, isterică și bigotă, care vorbește despre artă, ciupindu-ți banii. Nu este greu de imaginat expresia Natashei, cînd Marilyn îl imita pe DiMaggio jucînd cărți cu George Solotaire, și disprețul lui DiMaggio, cînd Marilyn îi povestea cum Natasha obținuse fonduri de la ea pentru niște operații pe care nu le făcuse.

Scanned with OKEN Scanner

Cu cîtă abilitate se putea dedubla! În această perioadă Marilyn avea să trăiască, aparent, mereu în ipostaze contradictorii. Nu numai că locuiește cu DiMaggio, cînd la San Francisco cînd la Los Angeles, dar ia lecții de actorie la două școli adverse. Natasha îi devine indispensabilă în timpul filmărilor și acesta este primul lucru de natură să exaspereze un regizor. Marilyn căuta de îndată aprobarea Natáshei, ori de cîte ori un regizor se arăta mulțumit de o secvență; dacă Natasha nu încuviința din cap, Marilyn insista să se repete scena. Atotputernica Natasha! Cu toate acestea Marilyn urma și lecțiile lui Michael Chekhov, fapt pe care izbutise să-l ascundă lui Lytess. Cei doi n-aveau să se întîlnească niciodată. În Marilyn se înfruntau în permanență Stanislavski și Coquelin. Cînd se apleca să-și îndrepte ciorapul în *Monkey Business*, descoperind un picior de fetișcană, Marilyn se dovedea nu numai conștientă de faptul că se născuse cu picioare frumoase și zvelte, dar știa să și le pună în valoare: studiase anatomia lui Vesalius (și propriul ei trup în oglindă) și știa să și le arcuiască și să-și îndoaie tălpile. Iată de ce Marilyn se simțea în largul ei în fața aparatului de filmat, în spiritul școlii lui Coquelin, după care se cerea un suflet energic și o minte lucidă. (Dacă actorul plînge pe scenă el trebuie în același timp să fie capabil să-și modeleze hohotele pentru a dirija emoțiile spectatorilor). Natasha, mai înainte consilier dramatic la un studio, ținea evident la o astfel de tehnică. Într-un film, un actor trebuie să producă efecte rapide — ar deveni prea costisitor, dacă n-ar face-o. Desigur, tinerii actori, ca ultime rotițe ale mașinăriei filmului, trebuie să știe să execute mișcări la comandă. Altfel spus, trebuie să asculte de propria lor voință, ceea ce înseamnă că pot să fie falși în toate relațiile în care nu sînt implicate personalitatea și voința or. În cazul debutantului conștient de aspirația sa de a deveni actor, dar și de faptul că n-are încă decît o noțiune vagă a identității sale (un filozof, nu ar putea postula o asemenea condiție drept identitate)—școala lui Coquelin oferea recompense imediate. Ieșirea din acest impas psihologic accentua însă neliniștea actorului. Pe nesimțite, această tehnică îl încuraja să devină fals cu mai multă abilitate. Recurgînd la terminologia psihanalitică, s-ar putea afirma că actorii formați la școala lui Coquelin găseau în aceste metode un suport pentru personalitatea lor: învățau să-și construiască o armură pentru a proteja vidul lor psihic, (puteau chiar să cîștige bătălii datorită ei, dobîndindu-și astfel o identitate). După această metodă, actorii se exteriorizau complet, jucînd; tehnica lor, ca și psihanaliza însăși, era menită să elibereze lava emoțională, astfel încît să le permită să-și cunoască profunzimile și apoi să le stăpînească îndeajuns pentru a se lăsa posedați de o tranzacție magică.

În ciuda puterii de a străfulgera mulțimile precum o cometă cerească, Marilyn pare mică, fragilă și neajutorată în prezența actorilor cu care lucrează și pe care caută să-i atragă prin însăși vulnerabilitatea ei, sau să-i dezarmeze prin absență, nesiguranță și nevoie de ocrotire. Astfel îi va cuceri pe Robert Ryan, Barbara Stanwick și pe Paul Douglas în *Clash by Night*, pînă cînd Douglas se va înfuria: „Afurisita asta de blondă se bucură de toată publicitatea". Marilyn avea să se lase pe mîna lui Jane Russell, care în cele din urmă ajunge să o adore, cedîndu-i filmul. Tot astfel i se va încredința lui Betty Grable și lui Laureen Bacall în *How to Marry a Millionaire*, iar Grable — care în acest film avea să-și piardă supremația de vedetă blondă la Twentieth Century — ajunge totuși s-o dădăcească. Marilyn este ciuta ivită în luminișul din pădure, în fața căreia vînătorii își coboară puștile. Și nu este neapărat falsă. Este asemenea campionului care și-a cîștigat titlul din numai cîteva meciuri. Purtarea ei este blîndă și cuviincioasă. Nu știe cum se pot obține victoriile și cum se pot pierde dintr-o singură lovitură. Nu are experiența înălțimilor. Pînă și puștiul care aduce sandvișurile are, pentru ea, chipurile, o privire amenințătoare.

Dar o astfel de comparație suferă de prea multe neajunsuri. E ca și cum am spune că mînia și ambiția ei ar deveni sfidătoare grație publicității, iar farmecul ei ar ține

Scanned with OKEN Scanner

de puteri stranii manifestate în momentele cînd domină scena. Lui Marilyn îi lipsește totuși priceperea de a comunica cu alți actori sau de a juca rolul dramatic care i-ar permite să descopere raportul de forțe dintre ei.

Într-adevăr, Monroe dă cărțile pe față înainte ca jocul să fi început. Știe foarte multe despre strategia unei cariere și aproape nimic despre tactica conversației mărunte. Este o vrăjitoare, nu un luptător, și cîștigă mai mult atunci cînd pierde. Și, pe urmă, este prea distrată pentru a respecta pînă în amănunt logica formală a conversației mărunte. „Cîți ani ai, Stevie?" întreabă ea pe băiatul lui Laureen Bacall, care joacă și el în film.

„Patru", răspunde puștiul.

„Păi, ești foarte voinic pentru vîrsta ta. Credeam că ai doi-trei ani".

Zolotow ne-o descrie pe Marilyn în această perioadă, punînd accentul pe fenomenologia cvasi-monarhică a vieții ei. De cînd casa Twentieth Century lansase filmul *How to Marry a Millionaire* cu cheltuieli mari, cum ar mai fi putut o comedie ușoară să se desfășoare în voie pe noul și enormul ecran cinemascop? — Filmul care promitea să fie un succes, duce la organizarea unei premiere mondiale pe Wilshire Boulevard. DiMaggio n-avea să asiste. „Doreai să fii o actriță serioasă", îl reamintește el. Cu toate acestea, Marilyn participă cu entuziasm la această premieră de circ. Skolsky nu poate să o însoțească. Atunci se va duce singură. Zolotow descrie ziua premierei. La micul dejun Marilyn eructează, încearcă să bea suc de portocale și jelé. Apoi se retrage în cabina ei unde o vor face „alb-platinat" pentru seara premierei.

„Gladys îi făcu un permanent, după care o decoloră, îi vopsi și îi fixă părul... Apoi îi făcu unghiile de la mîini și de la picioare cu ojă platinată. Sandalele, rochia de seară, mănușile lungi albe i-au sosit de la camera costumelor, cu două cameriste. Un comisionar i-a adus o cutie cu cercei cu diamante. Blănurile ajunseseră de dimineață. Cu excepția pelerinei, a manșonului de vulpe albă și a chiloților, tot ce purta aparținea studioului.

Roy Craft se năpusti în cabină s-o sărute, să-i ureze noroc și să-i spună că orașul New-York își schimbase pentru o zi numele în „Marilyn Monroe, statul New-York". Soseau telegrame, telefoane de la prieteni, semi-prieteni sau pseudo-prieteni. În sfîrșit, DiMaggio telefonă de la New-York. Spunea că-i era dor de ea; că o iubea; spera că-l înțelege; se ruga pentru ea; sufletul lui îi era aproape; îi părea rău că nu erau împreună. La toate acestea Marilyn răspunde acru: „Transmite salutări lui Georgie Solotaire".

„Whitey" Snyder începu s-o transforme, pudrîndu-i umerii, marcîndu-i ochii, făcîndu-i buzele strălucitoare. Cameristele o ajutară să îmbrace rochia de seară fără agrafe.

Nefiind temperată de observațiile făcute de Joan Crawford, Marilyn își alese o rochie de dantelă albă, căptușită cu crêpe de Chine de culoarea pielii și brodată cu mii de țechini. Avea talia înaltă și se arcuia, dezvăluind conturul sînilor. O trenă lungă de catifea albă îi atîrna la spate într-o centură aurită. Purta mănuși pînă la cot. Cu pelerina de blană pe umeri, cu mîna dreaptă în manșon, în timp ce cu stînga își ținea trena, păși în fața intrării, unde aștepta o limuzină a studioului. Era ora șapte și un sfert. Totul durase șase ore și 20 de minute.

Dincolo de studioul Fox-Wilshire, pe o distanță de mai multe blocuri în ambele sensuri, circulația fusese oprită. Sute de oameni stăteau în picioare pe niște trepte improvizate sau se înghesuiau în spatele cordonului de polițiști și a grilajelor de lemn. Marilyn era așezată pe marginea banchetei, ca să nu-și șifoneze rochia. În sinea ei ar fi fost mai fericită să stea în picioare într-un car triumfal. Cum o zări, mulțimea începu să aclame. Uralele se înălțau în noapte odată cu lumina reflectoarelor și apoi se risi-

Scanned with OKEN Scanner

peau deasupra bulevardului: „Marilyn... Marilyn!" Blitzurile pentru interviuri, microfoanele, camerele de televiziune...

Marilyn a fost invitată la numeroase recepții, îndată după premieră, dar era mult prea obosită. Limuzina a dus-o înapoi la studioul acum aproape pustiu. O cameristă o aștepta în cabina M. Era aproape de miezul nopții și era timpul ca mascarada să ia sfîrșit. Mănușile, cerceii, pantofii și rochia dispărură pe rînd, odată cu masca de pe față, ștearsă cu cremă și șervețele de hîrtie... Marilyn puse blugii, tricoul și tenișii. Manșonul și pelerina intrară la loc în cutiile lor, pe care le duse la mașină și le făcu vînt pe bancheta din spate. Se simțea obosită, dar nu-i era somn. O cuprinse un fel de neliniște. Porni de-a lungul mării, gonind pe faleză vreme îndelungată. Cînd ajunse acasă, bău un pahar de suc de portocale amestecat cu jelé și înghiți trei somnifere".

„În noaptea aceea, — încheie Zolotow — Marilyn devenise cea mai celebră femeie din Hollywood". Și cu toate acestea nu putea dormi. Nu avea somn după victorie. Mai tîrziu somnul avea s-o părăsească și după înfrîngeri.

Marilyn i-a fost prezentată apoi lui Strasberg. Cheryl Crawford a mijlocit întrevederea, și ne putem lesne imagina intrarea ei: puțin ca și cînd Jacqueline Susann ar fi fost prezentată umbrei lui T. S. Eliot. Prin fața lui Strasberg se perindaseră mai înainte Brando și Jimmy Dean, Rod Staiger, Eli Wallach, David Wayne, Geraldine Page și Kim Stanley, Viveta Lindfords și Shelley Winters, Maureen Stapleton, Julie Harris, Monty Clift, Tom Ewell, Tony Franciosa, Paul Newman și Eva Marie Saint. În apartamentul de opt camere al lui Strasberg, cu biblioteci înalte pînă în tavan pe fiecare perete, cu ediții germane, franțuzești sau italienești împrăștiate pe canapele, pe mese și pe podea, într-o casă mai înțesată cu cărți celebre despre teatru decît biroul lui Natasha Lytess, Marilyn avea să fie curînd redusă la imaginea banalității nude — blonda de la o casă de bilete pustie, o novice în ale actoriei, teatrului, culturii, tehnicii. Se afla într-adevăr în fața omului care știa mai multe despre Metodă decît oricine în New York. Strasberg o privi încruntat...

Zolotow ne oferă un portret sugestiv al marelui regizor: „Era mai degrabă mic și nu s-ar fi putut spune că avea o figură distinsă, poate din cauza obrajilor negricioși cum îi au îndeobște bărbații ce par veșnic nebărbieriți. Purta o cămașă albastră — închisă la culoare — nu avea cravată — și un costum prost croit și șifonat. Arăta ca un mic afacerist hărțuit, sau poate ca un proprietar de dugheană sau de magazin de delicatese în pragul falimentului". Pînă la un punct, descrierea e bună, deși ar putea fi dusă mai departe, căci Zolotow nu izbutește să redea forța specială a personalității lui Strasberg. Nu numai că semăna leit cu un prăvăliaș în pragul falimentului, dar în el mocnea și toată ura față de umanitate, pe care o poți întîlni la un astfel de individ—o ostilitate penetrantă, care emana din el ca să pătrundă toate fisurile sărmanului actor expus înaintea ochilor săi. Purtînd deasupra capului crucea înaltei sale culturi teatrale, de parcă ar fi exorcizat niște duhuri rele, Strasberg s-ar fi potrivit de minune în rolul capelanului unei morgi de închisoare, oficiind slujba în modulațiile glaciale ale propriei sale voci solitare. Actori veterani tremurau la gîndul că vor juca în fața lui Strasberg. Și pe bună dreptate. Părea întotdeauna gata să vîneze cea mai mică hibă, pînă atunci nebănuită. Urmărea interpretările de la Studio fără o tresărire de emoție și, apoi, în liniștea care se așternea după discuțiile actorilor și ale clasei, începea să vorbească cu aerul plictisit al unui om sătul de locuri comune. Era în stare să comenteze un sfert de oră o scenă de cinci minute și chiar să continue mai bine de jumătate de oră, dacă subiectul merita să fie discutat. Avea o temă inepuizabilă la care revenea mereu — problema delicată a modului în care un actor putea stabili legătura între propria sa personalitate și rolul pe care trebuia să-l joace. Strasberg nu putea concepe această fuziune ca ireproșabilă. Găsea cîte un cusur pînă și

Scanned with OKEN Scanner

celei mai bune interpretări. Inginer şef al mecanismelor spirituale, putea să detecteze incapacitatea actorului de a produce emoţia maximă în momentul culminant, de pildă, drept urmare a unei imperceptibile slăbiri a concentrării în clipa cînd ridica, să spunem un pachet de ţigări. Probabil că nu exista un critic mai incisiv ca Strasberg la New York. Urmărind o reprezentaţie la Studio, puteai desprinde singur o impresie generală de perfecţiune, rămînînd în acelaşi timp cu o vagă dezamăgire, pe care nu o puteai explica. Ori de cîte ori Strasberg îşi încheia comentariul, elementele distincte ale jocului unui actor zăceau la pămînt, demontate, nu mai exista nici o confuzie posibilă în legătură cu interpretarea. Devenea limpede în ce constau lipsurile. Pe vremea aceea, puteai să-ţi formezi cultura ca actor, doar ascultîndu-i pe Strasberg la Studio. Trebuia însă să plăteşti pentru asta. Strasberg era mai degrabă prolix, decît coerent. Avea darul neplăcut de a prezenta ideile cele mai pătrunzătoare într-o mare de banalităţi. Învăţai cu trudă. În acelaşi moment în care demonstra cu succes actorilor cum să dea viaţă interpretării, el le comunica dezgustul lui pentru viaţă: era ca un chirurg de o melancolie fără leac, care făcea incizia, îşi lua onorariul şi nu accepta nici un fel de laude. Era umilinţa vieţii lui că nu putuse regiza o piesă de succes.

Strasberg exercita o influenţă mai mare asupra actorilor decît oricare altă personalitate a teatrului, şi-şi regizase o serie de piese, dar fără succes. Răspunsul putea fi foarte simplu. Poate că nu izbutise să scrie piesa suficient de sumbră pentru a conţine eul deprimat al unui actor care ar fi lucrat sub conducerea lui Strasberg mai multe săptămîni în şir.

Simpatia fulgerătoare pe care-a avut-o pentru Marilyn avea să fie unul din succesele anului petrecut atunci de eroină la New-York. Strasberg o văzuse în filme, dar nu se lăsase impresionat (ceea ce putea să reprezinte măsura incapacităţii lui de a urmări un film sau ostilitatea lui generală faţă de vedetele care nu-şi făcuseră debutul în teatru). Cînd Marilyn s-a prezentat, modestă ca un discipol înaintea maestrului, formidabila lui putere de observaţie s-a trezit. Da, era dispus să-i dea lecţii particulare. „E ca şi cum ar fi aşteptat — avea să spună Strasberg mai tîrziu — apăsarea butonului care deschide uşa spre o comoară de aur şi nestemate. Nu se întîmplă des să descoperi o personalitate care zace atît de aproape de suprafaţă, gata să izbucnească cu atîta nerăbdare, făcîndu-te să-i presimţi, parcă, reacţiile rapide". Această rapiditate, remarca el, este „specifică marilor actori".

Astfel a început iniţierea lui Marilyn în tehnicile Metodei, aprofundarea „motivaţiei", „obiectivării", „adaptării", „concentrării", „contactului" şi „dispoziţiei", în lecţii de cîte două ceasuri, de două ori pe săptămînă, pînă cînd actriţa a fost gata să-şi facă apariţia la Şcoala lui, unde, ca o liceană modestă, îşi ocupa locul într-o clasă de 30 de elevi, fără să spună un cuvînt. Guiles redă o conversaţie telefonică, puţin timp după ce Marilyn fusese pusă să joace cu actorul Phil Roth:

„Bună! răzbate glasul ei dulce... aici e Marilyn". Roth i-a povestit mai tîrziu lui Strasberg că, din glumă, se prefăcuse că nu-şi aminteşte: „Marilyn şi mai cum?"

Crezînd că formase greşit numărul, ea adăugă: „Ştii, Marilyn de la clasa de actorie. Actriţa din clasă".

„A! Marilyn aia!" exclamă Roth. Şi Marilyn îşi făcu apariţia puţin mai tîrziu, suflînd greu după ce suise cinci etaje în blocul fără lift. Aruncă o privire încurcată asupra dezordinii care domnea în cameră. „Cred că ai nevoie de o femeie să-ţi mai deretice pe aici", spuse ea şi... înainte de a începe repetarea scenei, mătură podeaua, strînse hîrtiile în teancuri şi goli scrumierele.

Marilyn nu învăţa doar un alt mod de a-şi exersa profesia; era absorbită de un rol — al fetei drăgălaşe din New-York care-şi ajută colegii de breaslă la treburile gospodăriei. Ce nostalgie trebuie să fi avut în această perioadă la gîndul vieţilor ante-

Scanned with OKEN Scanner

rioare pe care nu le trăise. Cuprindea atîtea vîrste în ființa ei! Probabil că în minte îi încolțeau deja presimțiri înfricoșătoare despre scurgerea timpului și semnele unei stări semănînd cu nebunia (avea să împlinească în curînd 30 de ani), dar, cum în acele zile nu dorea altceva decît să arate ca o liceană, cîte amintiri răzlețe nu-i reveneau oare din fărîmele copilăriei?

Între timp, Marilyn continua să lucreze cu Strasberg și, în particular, făcea exerciții, improvizații, scene din piese. Sub îndrumarea lui își definea treptat o altă structură. O ademenise pe nesimțite să renunțe la film (cu excepția filmului ca simplu mijloc de a face bani) și să lucreze în teatru. Carul comediei avea să fie lăsat în drum. În teatru, Strasberg, foarte probabil, avea să-i fie regizor. Pe măsură ce anul se apropia de sfîrșit, Strasberg o încuraja tot mai mult. La sugestia lui, Marilyn aprofunda în continuare psihanaliza. Strasberg o pregătea la Studio pentru interpretarea rolului Annei Christie. Să fi fost oare mai blînd cu Marilyn decît cu alții? La început, pentru debutul ei la Studio, Monroe lucrase cu Maureen Stapleton. Și Marilyn mărturisise de la început că vocea ei era prea slabă pentru scenă. Într-o zi primind un telefon de la Milton Greene, Marilyn trecu în camera alăturată ca să vorbească nestînjenit. Curînd Maureen Stapleton putu auzi fiece cuvînt al conversației. Marilyn zbiera: Trînti receptorul și se întoarse. „Iubito", îi spuse Maureen, „nu-ți face probleme cu vocea. Ar putea răzbate și prin pereți de oțel".

Oricum, era o încercare foarte grea să joace la Studio și avea nevoie de mult curaj, pentru a expune, fără zale, epiderma sa atît de receptivă, privirilor critice ale unor actori experimentați, care lucraseră ani de zile, fără să se bucure de faima ei. După spusele lui Strasberg, Marilyn a interpretat rolul Annei cu multă sensibilitate. Mai tîrziu, tot el a afirmat — poate cu exces de generozitate — că, în ciuda talentului remarcabil al lui Maureen Stapleton, Marilyn o dominat singură scena. Strasberg îi „prevedea o carieră teatrală bogată în satisfacții". Arthur Miller, cu care Marilyn discutase rolul în apartamentul ei de la Waldorf Towers fusese și el impresionat de talentul ei. Pentru că a fost într-adevăr un an de glorie la New-York — cîștigase admirația veteranilor și a elitelor. Exista însă o singură lacună în claviatura reacțiilor ei. Putea să exprime orice emoție, cu excepția mîniei. Nimic din angoasa aproape violentă a lui Garbo nu a răzbătut vreodată în interpretarea lui Monroe. Doar durerea. Ca și cum, atunci cînd era furioasă, făcea apel la o zonă a ființei ei care nu avea nici o legătură cu teatrul. Chiar dacă sentimentul ostilității avea să se facă simțit curînd în relațiile ei profesionale, se pare că nu putea fi convertit în artă. Nici Strasberg nu discutase acest lucru cu ea. Poate socotea că e prematur. Avea mai întîi de stăvilit unele reveniri comice. A doua zi după succesul repurtat în rolul Annei Christie, Monroe s-a trezit cu laringită. Poate gîndurile nerostite ale publicului să-i fi stins glasul. Indiferent dacă Strasberg era conștient sau nu de asta, planurile pentru un debut pe scenă trebuiau revizuite.

Primele 60 de zile ale lui 1956 au fost superbe. Anul fusese inaugurat de contractul cu Milton Greene, la Twentieth; acum putea lucra pentru Joshua Logan la filmul *Stația de autobuz*, pentru care scenariul fusese scris de William Inga. Miller se mutase din Brooklyn și se instalase în Manhattan. Era gata să meargă la Reno pentru divorț. Curînd după interpretarea Annei Christie la Studio, Marilyn a apărut decoltată la conferința de presă cu Sir Lawrence Olivier. Greene cumpărase drepturile pentru *The Sleeping Prince* de Terence Rattigan — jucat mai înainte la Londra de Olivier și Vivien Leigh. Filmul urma să se intituleze *The Prince and the Showgirl*.

Monroe ar fi urmat să joace alături de Olivier! Își modelase ținuta în *River of No Return*. Rugat să-și dea părerea despre Marilyn la conferința de presă, Olivier spuse: „Are un dar cu totul remarcabil de a sugera, cînd feminitatea execesivă, cînd puritatea feciorelnică, astfel încît spectatorii se simt străbătuți de un plăcut fior de încîntare"

Scanned with OKEN Scanner

— un mod foarte englezesc și elegant de a reda pulsul senzualității. Lui Marilyn, îmbrăcată într-o rochie strîmtă de catifea neagră — suficient de răscroită pentru a-i dezvălui sînii — i se rupse o bretea — dar asta n-avea s-o împiedice să fie vedeta conferinței de presă! Izbuti să atragă asupra ei majoritatea întrebărilor, ceea ce o determină, după un timp, să reîndrepte atenția asupra lui Olivier, care risca să fie ofensat. A și fost, de altfel. Marilyn stătea pe jeratec din cauza bretelei — să fi fost oare un cusur? Cineva i-a cerut apoi să precizeze ortografia cuvîntului Grushenka. Și iat-o din nou seducătoare. La ora aceasta liceana era departe.

(. . .) Detractorii lui Monroe (dintre care mulți erau la Studio) au făcut mare caz de cruzimea ei. Ani la rînd Marilyn s-ar fi dispensat brutal de oamenii din jurul ei. Se descotorosise de Dougherty și de Grace Goddard, ca și de primul ei agent Harry Lipton. Nu vorbea prea frumos de DiMaggio în anii în care era cu Miller, și în curînd avea să-l părăsească pe Greene și apoi pe Miller; nu era, într-adevăr, femeia care să rămînă fidelă unei relații consumate. Totuși desnodămîntul legăturii cu Lytess comporta o exagerare, ca și cînd groaza de Marilyn ar fi alungat-o pe aceasta din Studio. În memoriile Natashei găsim această observație neobișnuită: Monroe avea nevoie de ea „cum are nevoie mortul de sicriu". Această remarcă aruncă lumină în zonele obscure ale artei ei interpretative căci, dincolo de metodă și de noțiunile abstracte de memorie senzorială și motivație, se afla vraja, descîntecul, misterul și necrofilia. Îndărătul celor mai vesele și mai tumultuoase momente pe care un actor le poate trăi pe scenă, se poate desluși geamătul îndepărtat al strigoiului. Căci un actor versat practică totuși, într-un sens, un fel de necrofilie — el realizează un *contact* cu personajul pe care-l interpretează, sălășluiește în el precum duhul în trup. Într-adevăr, dacă rolul e suficient de mare, actorul trebuie să treacă printr-o serie de etape pregătitoare, care nu sînt departe de momentele magice ale concentrării, ritualului și descîntecului. Însăși exersarea „memoriei senzoriale", — poate cel mai profund aspect al metodei — implică resuscitarea tuturor detaliilor, impresiilor și, în cele din urmă, a senzațiilor unei experiențe trecute. Practic, actorul încearcă să reînvie o experiență pentru a reîncarna spiritul unui rol. Astfel dialogul între consilier dramatic și actor, dacă este într-adevăr serios, trece dincolo de relația profesor-elev, sau antrenor-sportiv, el este mai mult, un fel de fluid psihic între o vrăjitoare și un medium. În cazul lui Monroe, e ca și cum teama de Natasha ar fi fost spaima firească consecutivă îndrăznelii de a înlocui o vrăjitoare cu alta. Era cert că în filmele pe care le făcea, Paula Strasberg avea să fie detestată de majoritatea actorilor și a echipei, cel puțin tot atît de mult pe cît fusese Lytess. Era un boț de femeie, prost îmbrăcată, descrisă în cuvinte necruțătoare de mai toți colaboratorii, un fel de „ciupercă neagră" (purta adesea o pălărie sumbră, mare și o haină largă, închisă la culoare), și nu încape îndoială că în atașamentul ei lacom și sălbatic pentru cariera Marilyn-ei (și a banilor ei), ea plătea cu aceeași cumplită monedă. Îi îndepărta pe alții de ea sau cel puțin îi împiedica să intre în contact direct cu ea. Era ca o vrăjitoare îmbrăcată în haine posomorîte, gata să intercepteze orice undă din afară, bună sau rea. A fost întotdeauna cel mai antipatizat personaj din echipa de filmare și ținta celor mai josnice și răutăcioase bîrfe. Chiar și atunci cînd era apreciată, se putea simți ura mocnind îndărătul remarcei: „O mamă israelită care-și împrăștie cu căldură sfaturile și pildele din prea multă dragoste și interes". De obicei preferăm să scăpăm de astfel de efuziuni. Proastă reclamă pentru o vrăjitoare!

Nu vrem să spunem cu asta că Monroe devenise o victimă inocentă, ci că ea însăși strecura în propriul ei joc metamorfozele unei „vrăjitoare"; în această ordine de idei, e caracteristic faptul că în timpul filmărilor lîncezea adesea, aparent fără vlagă, pînă în momentul în care ajungea la inspirația de care avea nevoie pentru scena respectivă. Faptul că dintr-un mediu de actori cu vederi progresiste se putea naște un astfel

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ECATERINA OPROIU

Vînătorul și prada

Este adevărat că André Maurois a scris un studiu fremătător despre Greta Garbo, că Simone de Beauvoir a dedicat cîteva aliniate admirative Brigittei Bardot, întruchiparea unei noi feminități, „capabilă să-și asume dorințele", refuzînd strategiile milenare ale unui sex specializat în teleghidare, mai exact zis, în producerea iluziei optice că nu alege, ci că e ales. În lumea marii literaturi, steaua de cinema n-a produs însă decît un interes trecător, tangențial, extracultural. Căsătoria lui Erich Maria Remarque cu Paulette Godard, portretul lui Ingrid Bergman pe masa de lucru a lui Hemingway, rămîn fapte de viață, dar nu fapte de artă. Asemeni marilor actori de la începutul secolului, care au refuzat decenii de-a rîndul să facă film, pentru că filmul le dădea senzația diminuării, ba chiar a prostituării, scriitorii proeminenți ai epocii au privit gloriile star-sistemului cu un surîs, în general, sarcastic. După 90 de ani de existență, în pofida lui Chaplin, Fellini, Bergman, conștiința — și mai ales subconștiința artistică a secolului — n-a omologat pe deplin cinematografia. Sigur că nu mai sîntem în faza nickelodeenurilor și a trucurilor lui Méliès. Sigur că între timp au apărut Timpuri moderne *și* Satyricon *și* Strigăte și șoapte, *ba chiar* Zbor asupra unui cuib de cuci. *În plină civilizație audio-vizuală, galaxia Gutenberg mai întreține încă un sentiment de mezalianță cu pelicula.*

Nu-i cazul să decorticăm aici acest sentiment, dar e cazul să ne întrebăm cum se face că un scriitor ca Norman Mailer, preocupat doar de teme de maxim tonaj, de pildă rănile și cicatricele morale ale celui de al doilea război mondial (în The Naked and the Dead, *primul său succes răsunător compus în Parisul Gertrudei Stein „guvernanta avangardei internaționale") ; un scriitor obsedat de rechizitoriul unui mod de viață (cartea* An American Dream *pare scrisă anume pentru un motto iscălit de Fenimore Cooper : „America a putrezit înainte de a se coace") ; un scriitor atacînd fără sfială odiseea cuceririi lunii (*Of a Fire on the Moon) *cum se face că el, detonatorul celei mai dramatice întrebări a generației sale :* Pentru ce sîntem în Vietnam? *(1967), el care a scris* Armatele nopții *după ce a mărșăluit în semn de protest, pe drumul spre Pentagon, alături de zeci de mii de americani și a trecut, din acest motiv, prin închisoare („nesupunere civică") cum se face, zic, că un tun de asemenea calibru acceptă să-și ia ca țintă un bibelou atît de gingaș ? Cu ce rimează faptul că un militant mușcat de morbul politicii și al puterii acceptă să presteze servicii de columnistă, acceptă, cu alte cuvinte, să prefațeze un album de „poze", pozele lui Larry Schiller, nu fotografiile foametei din Biafra și nici fotografiile tragediilor, din Orientul Mijlociu, — profiluri, nuduri, siluete cu fustele zburînd deasupra genunchilor, deasupra coapselor, deasupra NASEI ?*

Criticii și ponegritorii lui Mailer văd în această prefață, care pe parcursul elaborării ei încetează să fie doar o prefață de 25.000 cuvinte, se quadruplează și devine un „roman

MITOLOGII PROFANE

biografic" — un nou pretext de auto-publicitate. Afirmația nu e deloc neverosimilă. Subtilul intelectual care a învățat ingineria aeronautică la Harward și disciplinele umaniste la Sorbona, scriitorul care la 25 de ani fusese catapultat de critică între Dos Passos și Hemingway, este azi una dintre cele mai controversate figuri ale Americii. Admiratorii vorbesc de complexitatea personalității sale, îl numesc cel mai bun fiu al lui papa Hemingway, cel mai newyorkez dintre scriitorii americani, dar detractorii preluînd verdeața și violența vocabularului mailerian, spun despre el că este un pseudoeveniment uman, un erou autoconfecționat, un histrion cu ambiții napoleonice, un autoapologet intoxicat de propriul delir narcisist.

Norman Mailer a făcut, dealtfel, tot ce era cu putință — ba chiar și restul, pentru a alimenta și admirația unora și idiosincrazia celorlalți : a făcut campanie electorală pentru a deveni primar al New-Yorkului și a scris o carte intitulată Reclamă pentru mine însumi, a adunat în jurul său o hoardă de imitatori fanatici și a vîndut un roman imaterial, cerînd avans un milion de dolari ; a descris Statele Unite — este important! citatul aparține unei epoci revolute, anul 1959 — ca o „națiune de drogați (cu cafeină, cu tranchilizante, cu somnifere, cu nicotină), o națiune de homosexuali, de haimanale, de generali sudiști băsinoși, cu un președinte atît de neputincios în bătrînețile lui sminteli, încît femeile ar fi jignite să se spună despre el că seamănă cu o bătrînă doamnă" ; a făcut filme (produse de Mailer, scrise de Mailer, regizate de Mailer, protagonist-Mailer, același Mailer care scria eseuri cinematografice la New-York Review) un Mailer comparîndu-se pe sine cu cetățeanul Kane, reconstituind în văzul lumii avatarurile lui conjugale și chiar experiențele-i heterosexuale, dar în același timp, punînd la punct și scenariul căderii : dacă filmul va fi considerat un dezastru (e vorba de filmul Maidstone), el, autorul total, urma să declare că această peliculă a fost turnată pentru „a servi de document", un document despre „felul cum se face un film prost".

Într-un asemenea context, cartea lui Mailer despre Monroe („non-cartea" o numește criticul Robert Brustein), pare, concomitent, un gest extravagant pentru o cinematografie neobișnuită cu asemenea onoruri și o conduită normală pentru un copil teribil în etate de cincizeci de ani. Cum tot ce atinge răsfățatul tapajosul „conservator de stînga" se transformă în scandal și devine brusc „o bombă", nimic mai firesc decît tam-tamul publicitar care a însoțit și în America și în Europa acest album editat la un preț quasi-exorbitant și vîndut, la un prim-tiraj de 300.000 exemplare, înainte de apariție. Fiind la mijloc el, e de la sine înțeles că și de astă dată judecățile cuprind întreaga arie dintre plus și minus infinit. Între „Marilyn a sa ne fascinează ca doamna Bovary" și „e o carte care produce vomă", între osanalele din Variety și concluzia din Le Nouvel Observateur („... nu e decît o glumă

proastă... une fumisterie, le rop-off, l'atrappe-gosses littéraire de l'année) ascensorul aprecierilor urcă şi coboară vertiginos oprindu-se la toate etajele. Din ambuteiajul opiniilor nu au lipsit nici accidentele, căci autorul, cu binecunoscuta-i superbie, difuzase o serie de declaraţii despre modul său de lucru, de documentare, mai exact spus, de antidocumentare (deşi romanul era biografic, scriitorul refuza de plano orice tentativă hagiografică, aproape orice audiere de martori) ceea ce nu l-a impiedicat să se trezească chemat în justiţie de mai multe persoane „frustrate de drepturi de autor" sau victime, ziceau ele, ale plagiatului. Toate acestea nu sînt însă decît anecdote apte să coloreze şi mai violent pestriţa celebritate a unui scriitor care „nu poate să deschidă gura în public fără să provoace un scandal" şi să întărească un cult, cultul vedetei, care la 15 ani după moartea sa, printr-o expoziţie-foto provoacă întreruperea circulaţiei nu numai la Los Angeles, dar şi la Tokio.

În faţa unei întîlniri atît de zgomotoase (Monroe meets Mailer scria cu super-verzale Time-ul), interesul principal nu constă în performanţa literară, ci, cred eu, în subtextul sociologic, pentru că „publicul nu se entuziasmează la nimereală". Lui îi trebuie un motiv priicios, o anumită consonanţă, o acea aşa numită „alianţă contractată" de care vorbeşte Mihail Ralea şi T. Hariton în Sociologia succesului.

Cartea poate fi, bineînţeles, privită ca un foarte obişnuit-neobişnuit succes, de librărie, o surescitare denotînd longevitatea unui mit, o recrudescenţă a fanatismului benign, frivol, mai mult sau mai puţin oligofren, stîrnit de industria idolilor moderni (la înmormîntarea lui Rudolf Valentino, au murit, se ştie, călcaţi în picioare, cîţiva adoratori). Dincolo de senzaţional se zăreşte un raport de cauzalitate depăşind cinefilia şi destinul individual, pentru că, de fapt, în acest „Monroe meets Mailer" nu se întîlnesc numai o actriţă cu numele unui preşedinte creator de doctrină, şi un scriitor „devenit notoriu pentru notorietatea sa". În no man's land-ul dintre ficţiune şi non-ficţiune („un adevăr fals poate fi mai real decît un adevăr denaturat" zice Mailer) volumul suprapune, e drept două figuri anume : portretul quasi-legendar al actriţei şi autoportretul hiperrealist al scriitorului, dar această suprapunere nu face decît să declanşeze pe parcurs un proces de abstractizare. Pe măsură ce faptele („factoidele") se acumulează, devine evident că locul eroului nu e ocupat nici de frumoasa dispărută şi nici de marele egolatru. Deasupra celor 100.000 de vorbe, obsedanta fantomă nu e un nud unduios cu o mică cicatrice pe locul vezicii biliare, ci o idee ale cărei victime au fost, în mod diferit, şi autorul şi muza.

Prezentată ca o biografie a unui „general al sexului cu mult înainte de a şti că există un război al sexului", „Marilyn" de Mailer este, în fond, o monografie a succesului în cea mai competitivă dintre lumi, a succesului suprem, adică a gloriei, gloria ca sindrom, gloria ca traumă, ca angoasă, ca disperare, ca manie a grandorii, ca evadare din mediu şi ca su-

premă nevoie de recompensele mediului, gloria ca anesteziant, ca euforizant, gloria ca drog.

Niciun cuplu nu era, dealtfel, mai avizat să vorbească lumii de această temă, deși fiecare dintre subiecți vorbea pe limba proprie, iar cele două experiențe îmbrăcau înfățișări divergente, ba chiar opuse.

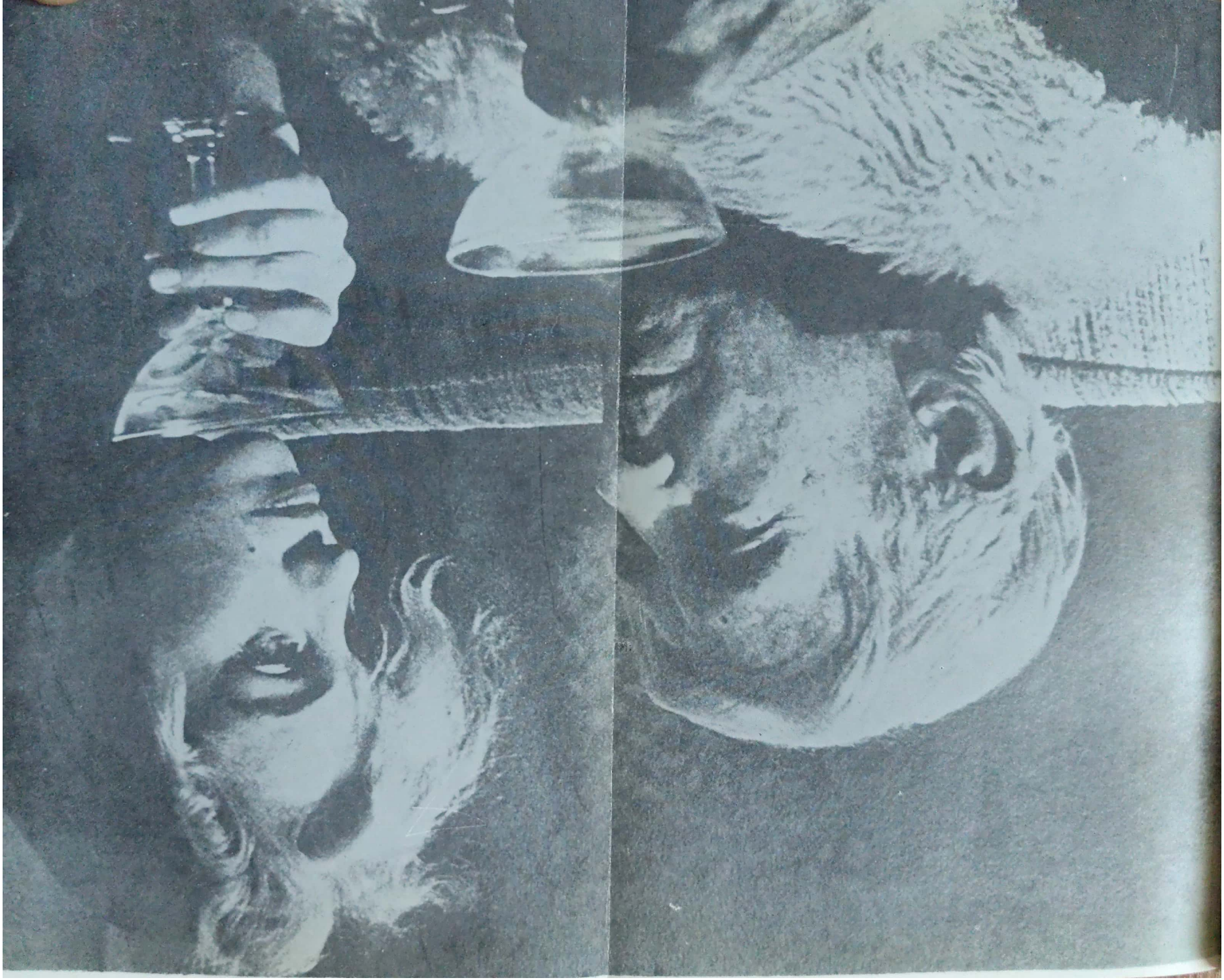
El, Mailer, a fost întotdeauna Vinătorul. A urmărit gloria, a gonit-o cu ogari, cu hăitași, cu puşca la ochi, trăgînd cu grabă în toate frunzișurile, în toate mușuroaiele și făcînd din fiecare apăsare pe trăgaci „un număr de music-hall cultural". Și-a construit un personaj strălucitor, autopersiflant, frenetic, violent, vociferator, vexant. A devenit un actor, gata la orice pas să intre în reprezentație, uneori în travesti, în costumație de clovn, clovn erudit, dar totuși clovn. A fost și a rămas un vînător, un vînător din ce în ce mai nevrotic, pentru că celebritatea a devenit, de-a lungul neostenitelor sale partide, o idee fixă, o țintă unică, halucinantă, atrăgîndu-l din ce în ce mai des pe tărîmul nelucidității, brutal zis, al ridicolului. Uneori acest ridicol îi acoperă inteligența mai sus de brîu, ca, de pildă, în situația în care Jimmy Carter acceptă să fie intervievat de Mailer, ziarist febril și carnivor, ca Twain, ca Poe, ca Whitman, ca mai toți iluștrii săi înaintași, dar iată că Mailer, odată descins în cetatea arahidelor, la Plains, odată ajuns în fața viitorului președinte al SUA, simte brusc, așa cum avea să mărturisească în New-York Times, „o surprinzătoare lipsă de curiozitate", începe să acopere spațiul rezervat răspunsurilor cu descrierea propriilor stări sufletești, vorbind despre sine la persoana a treia („... Mailer era deprimat pentru că...", „Mailer a fost izbit privind...", „... Mailer explică entuziasmat că...", „... Mailer admite..l etc.) într-un tîrziu se decide să pună întrebări, dar întrebarea ia aerul unei tirade, tonul unei lecții, proporțiile unui discurs, un discurs despre Kierkegaard, un discurs despre revoluția sexuală, un discurs despre „universurile opuse", și totuși iată că, în cele din urmă, forcepsul reușește să prindă și interogație („ce părere are viitorul președinte despre hegemonia lui Satan ?") dar, se vede treaba, că spațiul tipografic nu-i ajunge pentru că intervievatorul n-are timp să asculte răspunsul intervievatului și sare din nou la ale sale : „... atunci Mailer îi vorbi lui Jimmy Carter despre multele sale căsătorii, despre numeroșii lui copii, despre monumentalele sale probleme cu pensiile alimentare, despre grelele sale cheltuieli..." Alteori, megalomania îl împinge la gafe și scene de gelozie publică, răutăcioase, veninoase și — fără îndoială, — diminuante, mai ales atunci cînd gelozia se exercită asupra unui tip poreclit „Saint Just-ul literelor americane". (Miller se căsătorește cu Monroe pentru că— zice Mailer — își dă seama că „din punct de vedere teatral, acest mariaj echivalează cinci noi piese de Tennessee Williams"). Stăpînit de nevoia quasipatologică de a fi mereu sub

spot, torturat de trucurile menținerii popularității, Mailer este incapabil să vadă, în orice biografie ilustră, altceva decît rezultatul unei strategii inspirate și a unei tactici norocoase. Din această viziune nu e scos nici cel mai iubit (dealtfel singurul iubit) coleg de breaslă, maestrul său, Hemingway, pe care și-l imaginează obținîndu-și reputația printr-o complicată mizanscenă, printr-un teatru fără relâche. Ca să-și mențină aureola, Hemingway — zice Mailer — „și-a dat multă străduință să împuște un leu sau chiar doi, sau poate chiar mai mulți, a cucerit Parisul cu cîteva sute de oameni și a făcut o mulțime de lucruri pe care puțini dintre noi le-ar putea face. Lui Hemingway i-a fost întotdeauna frică să gîndească, i-a fost frică să nu-și piardă popularitatea... Cuvintele lui nu trezesc niciun gînd în cele mai strălucite minți ale generației noastre rebele. El nu ne mai este de niciun ajutor ; ne-a lăsat să eșuăm în plictiseala nevrozată a unei lumi care, finalmente, nu și-a dat nici o osteneală să se schimbe". Mailer crede că imaginea furnizată de autor, în afara operei sale, este o lentilă măritoare (sau dimpotrivă), așezată, ca un imens ecran, între scriitor și lume. „Gîndiți-vă că Adio arme sau Moartea într-o după amiază ar fi fost scrise de un om de un metru șaizeci, cu obrazul ciuruit de acnee, cu ochelari, cu glas ascuțit, un om fricos din naștere. Bineînțeles că o asemenea ipoteză ar fi imposibilă... Fără să ai în față acel impunător zdrahon, literatura lui ulterioară n-ar fi fost decît schelete de abstracții. După părerea mea Bătrînul și marea ar fi o operă mediocră dacă n-am ști nimic de autorul ei... Personalitatea autorului poate să avantajeze sau să dezavantajeze audiența cărților sale... Singurul mod de a-ți apăra opera și de a-ți cuceri din ce în ce mai mulți cititori, este să-ți faci publicitate tu însuți, să șterpelești pagina preferată din opera pe care Hemingway n-a scris-o încă... Truman Capote a făcut asta încă de la început, a făcut-o curajos și pentru asta îmi scot pălăria în fața lui".

Ea, Marilyn Monroe, a rămas în lumea gloriei un pseudnoim al Pradei, o pradă fragilă și candidă, momitoare, dar inconștientă, inconștient de frumoasă, inconștient de magnetică, inconștient-devastatoare. Hollywoodologii o compară cu Jean Harlow, celălalt mare moment feminin al filmului american, de fapt „marea ei precursoare", care a murit la fel de tragic și a trăit la fel de nefericită în strălucitoarea-i celebritate (oare nu ea, faimoasa blondă, „orhideea lividă", ea, angelul suav detronînd domnia vampei focoase, diabolice, cu grele plete de abanos, nu ea, inventatoarea vaporoasei culori „platin", ea, egeria sutelor de „cluburi blond-platin" apărute după noaptea de după marea criză, ea, argumentul unor astronomice încasări în industria „peroxid"-ului, nu este ea cea care „a căzut în depresiune" privindu-și reclamele și — în semn de protest — și-a tuns, și-a ras buclele de neon și a purtat peruci pînă la sfîrșitul unei scurte vieți retezate tot misterios ?). Analiza celor două arhetipuri este destul de sugestivă pentru metamorfoza moravurilor în America dintre anii

30—'50. Harlow își aplatiza sînii cu brasiere strîmte („n-avea impact mamar"), pentru că în 1938 erotismul nu se înălțase încă la nivelul bustului, dar începuse să se ridice ușor, fără grabă, de la tălpi spre gleznele ascunse, pînă nu demult, sub botine cu nasturi mici și mai sus, spre gambele întinse pasional, în ritm de tango, scuturate frenetic în charlestonul rămas din anii nebuni. Harlow face parte dintr-un proces de liberalizare pe un continent încă destul de strict. Ea marchează „depuritanizarea" la vîrsta leg-appeal-ului. Monroe o marchează la vîrsta unui boom al sex-appeal-ului. Cînd a intrat ea în arenă, America își uitase morții și restricțiile, începea o perioadă de relativă prosperitate. Glumele piperate și formele planturoase ale Mae-ei West făcuseră minuni în atmosfera cazonă a războiului, dar acum, societatea, care începea să-și spună „de consum", voia să consume ingrediente mai delicate. Nimic mai nimerit. În cîteva documentare trase în '43—'44, lucrătoare, pe atunci, într-o uzină, ea fusese „prințesa clasei muncitoare", „Rubens-ul scurt metrajului". Buze umede și sclipicioase, gura întredeschisă și pleoape semi-închise peste un surîs de o langurozitate diafană, voce mică, fetițoasă, răsfățată, miorlăind confidențial, imatur, excitant, inocent, o rochie de obicei ciclamen, mulată strîns, cu breteaua mereu gata să se rupă, mereu gata să alunece pe umăr sau jeansi, la fel de bine mulați, fotografiați în lungi prim planuri, din spate, în perspectiva unui hipnotizant, balansant bucălat bombeu — Marilyn Monroe a fost cel mai complex și mai ambiguu sex-simbol din istoria cinematografului. Nuditatea ei plutea într-un aer imaterial, erotismul său era platonic, angelic, virginal, era un erotism caritabil și nu e deloc o coincidență că toate marile ei scene de amor au ca substrat mila : mila fetei din The Seven Year Itch *(Șapte ani de căsnicie) apărînd goală în balcon în fața vecinului la vîrsta critică și cu nevasta în vacanță, dar ea, fata care pozează pentru reclama pastelor de dinți, nu-și dă seama de fosforescența epidermei sale și se scuză jenată că „i-a stricat grădinița" și se lasă invitată în fierbintea noapte-new-yorkeză cu aceeași ingenuă naturalețe și muind cartofii prăjiți în șampanie, îi povestește candid lui, don juanului fistîcit, că-și ține desu-urile în frigider și că e teribil de îndurerată că el, vecinul „are necazuri cu soția" ; sau mila lui Sugar, „cîntăreața la ukulele" din* Some Like It Hot (Unora le place jazz-ul) *— care a învățat să îmbrățișeze vînzînd sărutări pentru Fondul laptelui, iar acum e gata „să cedeze" doar ca să vindece de complexe un frumos ofițer de marină ; sau mila femeii din* The Misfits, *strigătul ei sfîșietor în fața bărbaților care o iubesc, dar prind mustangii și îi omoară ca să facă din ei conserve pentru canișI (o societate în care calul e mîncat de cîine!). Blonda făptură nu poate suporta sălbăticia adoratorilor ei și filmul se termină, de fapt, pe urletul ei îngrozit : „nu omorîți nimic!".*

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

„... Ursitoarea palidă
a vîntului singuratic american ...“
(imagine de Bert Stern)
◀

Arthur Miller avea să spună că „setea ei nelimitată de dragoste o va pierde“, iar Billy Wilder că nu e altceva decît „o fată oarecare intoxicată de Hollywood, cu o doză mortală“. Publicul a compătimit-o, nu fără un iz de reproș (o înmormîntare quasi-confidențială nu poate să nu scormonească ranchiuna hoardelor de curioși), oficinele politice i-au speculat moartea, așa cum presa de scandal îi speculase viața, extrema dreaptă prin Frank Cappell a editat The Strange Death of Marilyn Monroe, *acuzînd de dispariția starului „pe prietenii ei comuniști sau comunizanți, în frunte cu Bob Kennedy“ (sic); Robert Slatzer a tipărit* L'Enquête sur une mort suspecte, *o anchetă a cărei concluzie este că asasinii se află la CIA, o CIA dornică să-l compromită pe fratele președintelui. Într-un capitol, necuprins în alăturatele extrase, Mailer pomenește de această subterană coliziune: pe de o parte un grup fascizant din serviciile secrete care vrea să folosească decesul pentru compromiterea clanului Kennedy, pe de altă parte F.B.I.-ul, apărut foarte repede la domiciliul actriței și grăbit să distrugă toate notele de telefon, etc. Adevărul este că niciodată spiritul devastator al gloriei hollywoodiene n-a montat o superproducție mai spectaculoasă decît cariera acestei neveste de pompier care intră-n viață pe poarta orfelinatului și iese cerînd la telefon legătura cu Casa Albă. Celebritatea ei confecționată din onorarii astronomice, capricii fabuloase, vanități princiare, glorioase apariții în public și mizantropice, misterioase, ascetice evadări; celebritatea ei sporită de celebritatea soților, a nesoților și înveninată de camarila favoriților, a consilierilor, mereu în schimbare: celebritatea ei decorată cu fotografii scandaloase, înveselită de faimoase replici „intelectuale“ — replici à la* une ravissante idiote — *și comentată de ea însăși prin disperate, copilărești poeme scrise în sanatorii de boli nervoase sau în apartamente fără familii, fără prieteni, fără mobile, această celebritate, mai bine zis povestea acestei celebrități, fie că e transmisă de lacrimogenul Maurice Zolotow, fie că e contabilizată de impersonalul Lawrence Guiles, fie că e reinventată de „un dur“ ca Mailer, constituie, în cele din urmă, unul din cele mai patetice tratate, nu atît asupra fragilității gloriei, cît asupra forței sale autodevoratoare.*

Elenii au inventat ideea de entuziasm. Prin alcool, prin intoxicație fizică, prin propria anihilare, credincioșii puteau să intre în stare de comunitate metafizică cu zeul, să se contopească cu Dionysos și prin aceasta, pe un anumit segment al timpului, să devină, ei înșiși, zei. Mitologia secolului XX a schimbat raportul de forțe între idol și adoratorul său. Lumea acestui „roman biografic“ este asemeni animalului legendar care trăiește rozîndu-și periodic capul, în cazul de față personalitățile charismatice, stelele. Este evident că Marele Malaxor se sinchisește prea puțin dacă o stea se numește Vînătorul și altă stea se numește Prada.

Laboratorul frumuseții din culise:
Punerea măștii (imagine de John Bryson) ▶

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

de tip de „vrăjitorie", putea fi considerat ca un fenomen sociologic, chiar dacă nu era perceput ca atare de Strasberg sau de alții în raport cu el. Cu toate acestea Actor's Studio putea fi comparat cu o peșteră în care misterele jocului se oficiau într-un ceremonial al transfigurărilor sufletești.

Perfect. Sîntem în posesia unui instrument care ne va ajuta să înțelegem, într-o anumită măsură, comportarea lui Marilyn în filmele pe care avea să le facă în ultimii ani ai vieții. Aveau să fie peliculele ei cele mai bune, o adevărată împlinire artistică — filme făcute însă în zuruit de lanțuri, cu impedimente melodramatice aduse programului, cu surmenajul regizorilor și exasperarea actorilor; din cînd în cînd, chiar cu eșecul metodelor ei de lucru, pe măsură ce acestea deveneau, cu fiecare film, tot mai necontrolate și incoerente în ochii celorlalți. Și totuși, arta lui Monroe căpăta profunzime. Devenea o actriță din ce în ce mai bună. Subtilitatea ei dobîndea nuanțe noi. Cu filmul *Dezrădăcinații* Marilyn devenea mai mult decît o femeie, devenea o prezență, nu atît o actriță cît un spirit. În ultimele ei creații, Marilyn avea să întrupeze o existență vizuală diferită de toți ceilalți actori, lăsîndu-și astfel legenda acolo unde se cuvenea să rămînă, — pe ecran. În *Stația de autobuz*, ultimul ei film bun, Marilyn a fost la înălțimea rolului. Învățase de la Strasberg. Renunțînd la schițele preliminare de costume, și-a găsit niște haine ponosite și niște ciorapi rupți, cu dungi groase, din afara garderobei. Prin asemenea detalii de costum a dat expresie tristei străluciri a Sudului provincial (un exemplu perfect de obiectivizare), însuflețind cu puterea adevărului frapant biografia pe care trebuia s-o interpreteze. Marilyn avea să creeze astfel un rol comic atît de trist, atît de acid, uimitor în redarea lipsei de talent a personajului, încît unii îl consideră filmul ei cel mai bun. E cert, însă, că este singurul ei film exprimînd un personaj diferit de ea; pînă și în accent, nu auzim vocea lui Monroe, ci sunetele monocorde ale unei tărăgănări sudice, care comunică abisuri de ignoranță cu fiecare hiat (nazalizările apar din belșug). Ori de cîte ori vorbește despre trecutul ei sordid, Marilyn își dă ochii peste cap și se uită pieziș, cu o negrăită neliniște în privirile ei lipsite de viață. Are figura inexpresivă și febrilitatea schizoidă ce caracterizează drojdia societății albilor din Sud. Este inertă în fața dilemelor morale, a provocării, a spaimei, sugerînd — în gestul mecanic cu care aprinde reflectorul roșu în timpul unui număr de cîntec și dans — toate umbrele morții care i-au dat tîrcoale. *Stația de autobuz* devine un mijloc de expresie pentru Monroe, dar restul filmului suferă. Scenele de masă ar fi putut să fie realizate tot atît de bine de un regizor de la M.G.M. și o mare parte din atmosfera creată de actorii din afară, are ceva dintr-o busculadă la un meci de hockey, rumoarea unei trupe de actori itineranți aflată de prea mult timp pe drum. Ca și cum Logan ar fi fost capabil să-i fie doar ei regizor, nemaiavînd forța să facă mai mult — poate cu excepția sfîrșitului — o scenă triumfală de logodnă între actorul principal Don Murray și Monroe, final nimerit pentru istoria conflictelor și certurilor dintre ei. În relațiile ei cu Don Murray, Marilyn se manifesta sălbatic: într-o scenă în care trebuia să-i tragă o palmă, îl plesni cu coada rochiei peste față atît de puternic, încît îi făcu cîteva zgîrieturi. O duritate neprofesională pentru care i-ar fi cerut scuze, dacă ar fi putut. În schimb izbucni în lacrimi și urlă la Murray: „La naiba, la naiba, la naiba — nu-ți voi cere scuze, nu, nu!" E ca și cum spiritul cel rău i-ar fi interzis-o. Odată Murray a întrebat-o de ce continuă să vorbească cu accent sudic după ce filmarea din ziua aceea se încheiase. Marilyn răspunse: „Nu veeezi că staaabilesc un contact cu personajuuul?" Iubirea consumată între ei doi a fost doar o iubire între actori.

Comentariile criticii au acordat, prima dată, atenția cuvenită unei actrițe serioase; dar, spre mîhnirea ei, nu a fost nici măcar propusă pentru un premiu al Academiei. (În acel an premiul a fost luat de Ingrid Bergman pentru *Anastasia* — sufletul Hollywoodului se hotărîse s-o ierte pentru Rossellini). Miller se întoarse de la Reno,

Scanned with OKEN Scanner

curînd după filmare, pentru a se întîlni cu ea la New York. Erau pe punctul de a se căsători.

Toată lumea venea să asiste la filmări, printre care sute de ziariști. Zvonul fusese lansat. Despre *Dezrădăcinații*, Frank Taylor, producătorul, declarase săptămînalului Time: „Aceasta este o încercare cinematografică supremă... nu este numai primul scenariu original, scris de un mare autor american, ci și cel mai bun scenariu pe care l-am citit vreodată, și-l avem și pe cel mai bun region, John Huston". La rîndul său, Clark Gable era convins că avea să fie cel mai bun rol al carierei sale și avea dreptate, devreme ce tot ce făcuse pînă atunci, inclusiv rolul lui Red Butler reprezentase mai degrabă un stil decît o personalitate. Poate stilul cel mai reușit din istoria cinematografului, dar nimeni nu văzuse cu adevărat actorul. Filmul nu putea fi o încercare ușoară pentru un actor suferind de inimă și putînd în orice clipă să moară. Situația lui Montgomery Clift, — care fusese adesea considerat drept cel mai talentat actor de la Hollywood, dar care ani de zile nu găsise un film pe măsura talentului său — era oarecum similară. Marilyn nu avusese pînă atunci parte de nici un scenariu scris anume pentru ea. Filmul, așa cum vom vedea, avea să devină, nici mai mult nici mai puțin, consacrarea ei. La rîndul lui, Miller mizase totul. De cinci ani de zile, de cînd se căsătoriseră, nu scrisese nici o piesă nouă, doar cîteva lucrări scurte, publicate în reviste, dintre care una, apărută în *Life*, reprezentase de fapt un tribut: „Frumusețea ei este strălucitoare, fiindcă spiritul ei vibrează veșnic". Filmul *Dezrădăcinații* urma să fie o justificare. Pentru un scriitor, cinci ani de tăcere echivalează cu pierderea unui braț.

Singuri actorii Eli Wallach și Thelma Ritter — gata ca întotdeauna să dea tot ce aveau mai bun — și regizorul John Huston, erau personaje principale, care nu mizau totul pe această carte. Huston e desigur singurul regizor celebru comparabil cu Hemingway. Viața lui celebrează un stil, pentru el mai important decît cinematograful. Filmele lui nu îi reprezintă existența, oricît de mult s-ar înfiripa dintr-un sertăraș ascuns al minții sale. Era pasionat de cai, de vînătoare, de jocurile de noroc și de băutură, și va rămîne vestit în bine-documentatele anale ale Hollywoodului pentru cîteva din cele mai năstrușnice farse. De aceea își și face, de regulă, munca de cineast cu un aer de dispreț. Ca și cum filmul ar fi o activitate pe care oamenii capabili nu s-ar cuveni s-o facă cu prea multă solemnitate. Cu toate acestea, Huston realizase *The Maltese Falcon*, *The Treasure of the Sierra Madre*, *The Asphalt Jungle*, *The Red Badge of Courage*, *Moulin Rouge*, *Beat the Devil* și *The African Queen*. Poate că nu a avut, în timpul turnării *Dezrădăcinaților*, un moment de mai mare concentrare, decît în ziua în care a cîștigat o cursă de cămile, bătînd pe Billy Pearson, fostul jocheu; poate nu a simțit o plăcere estetică mai mare decît la petrecerea dată în cinstea aniversării lui Eddie Parone, producătorul adjunct, cînd acesta a împlinit 35 de ani. Huston a citit o poezie, scrisă de el pentru această ocazie. Cine ar îndrăzni să pună mîna în foc că n-ar fi putut fi scrisă de Hemingway, cu greșeli, de ortografie cu tot?

Huston locuia la Saint Clerans, County Galway în Irlanda, unde Miller l-a și vizitat și unde cei doi au stat de vorbă îndelung despre scenariu, la gura sobei, sorbind pe îndelete whisky irlandez. Deoarece Huston ducea o viață socială trepidantă, în care alergările de cai ocupau un loc atît de important, iar bîrfele mărunte din lumea filmului un loc atît de mic, nu auzise prea multe despre punctualitatea lui Marilyn și habar nu avea de boala ei. Nici Miller n-avea să-i spună mare lucru. Huston își amintea de Marilyn din *The Asphalt Jungle*, unde nu fusese întotdeauna receptivă la indicațiile regizorului, dar cine își poate închipui un film, fără capriciile unui actor? În dimineața primului tur de manivelă, — Huston fixase ora zece în loc de nouă (Miller sugerase că Marilyn are nevoie de somn), toată lumea aștepta pînă la unsprezece, dar vedeta nu-și făcu apariția. Echipa se afla în relații speciale cu Huston. În orice

Scanned with OKEN Scanner

filmare condusă de el, incompetența devenea de îndată ținta ironiilor. Cînd se făcu ora unspreceze, echipa începu să protesteze. Miller încercă să camufleze întîrzierea, antrenîndu-l pe Huston într-o discuție despre scenarii.

După acest început nu prea promițător, s-a aflat, peste cîteva zile, că Marilyn obișnuia să ia un număr mare de somnifere, noapte de noapte. Filmul avea toate șansele să progreseze cu viteza melcului. Dacă Huston era furios, nu era genul lui s-o arate. Avea tot disprețul profesionistului față de amatori. Miller și Monroe se vedeau obligați să lucreze la filmul vieții lor într-o stare de epuizare nervoasă: se pare că asta era calea aleasă de destin ca să-și joace cartea, irosindu-și rezervele psihice. Huston prefera să se consume în alt mod. (Avea să piardă suma totală de 50.000 de dolari la mesele de joc). E mai mult decît sigur că Huston se eschiva discret, deși aceasta nu înseamnă că nu lucra cu toată seriozitatea. Refuza doar să se lase cuprins de isteria că ar realiza un film mare. Avea să facă totul pentru a duce la bun sfîrșit misiunea importantă de care se apucase, în ciuda condițiilor de climă uscată din deșertul Reno. Versiunea finală pare să sugereze un dezgust sec pentru orice efort fizic, emotiv sau sentimental ca și cînd toate canalele de comunicare din lume ar fi fost deja supraîncărcate cu sedimente emoționale și venise timpul să fie curățate.

Dacă *Dezrădăcinații* impresionează pe spectator, efectul se datorează austerității trucurilor. Povestea comunică exact ceea ce era de comunicat, nimic în plus. Este desigur și aceasta o estetică: poate cea mai clasică dintre esteticile cinematografice, dar nu și calea cea mai sigură de a face un film mare. Dacă Huston avea vreo problemă ca regizor, aceasta consta din incapacitatea sa de a lucra cu deplină convingere spre a realiza o atmosferă pe deplin închegată. În sfîrșit, părea să existe ceva obscur în legătură cu filmările, o despuiere a emoției, care ar fi putut dăuna urzelii fine de subtilități inexprimabile. Tocmai fiindcă scenariul filmului fusese scris într-o tonalitate atît de calmă, el ar fi avut nevoie de dăruirea regizorului pentru a însufleți actorii și echipa. Constatînd incapacitatea lui Monroe de a colabora consecvent, Huston poate să fi ajuns la concluzia că inspirația lui avea să fie direct proporțională cu pierderea demnității. Pentru unii artiști, demnitatea este mai importantă decît arta. Pe deasupra, poate că Huston era plictisit de problemele lui Miller cu Monroe. Trecuse printr-un divorț și se putea lipsi de acest spectacol.

Întocmiseră un plan pentru filmări. Filmau cu Monroe cînd se putea, și fără ea, dacă era absentă. Cu Miller, Huston colabora strîns. Era un scenariu atît de delicat în fluctuația emoțiilor și atît de monoton ca povestire, încît problema zilnică era să găsească o motivație pentru a pune actorii în mișcare. Ca și cum povestea ar fi fost prea simplă: o tînără divorțată, Roslyn Tabor se hotărăște să trăiască în deșert, dincolo de Reno, cu un cowboy între două vîrste, Gay Langland, jucat de Sable, în timp ce alți doi cowboy Eli Wallach și Monty Clift, găsind-o atrăgătoare, încep să-i facă curte, așteptînd ca legătura ei cu Langland să ia sfîrșit. După un timp, bărbații pleacă la vînătoare de mustangi pentru a-i captura și a-i vinde. Este una din ultimele căi de a cîștiga o existență care aduce mai mult decît „un salariu fix". Roslyn îi însoțește, dar este îngrozită de cruzimea vînătorii și de răutatea gratuită a acesteia. Dacă pe vremuri mustangii erau vînduți drept căluți de călărie pentru copii, în zilele noastre ei sînt vînați pentru carnea lor, de pus în conserve pentru cîini. „O societate în care cîinele mănîncă calul", va comenta Huston. Monroe are o răfuială cu Gable, care se rezolvă (1) prin capturarea ultimului mustang, — un gest față de el, și (2) eliberarea calului, — un gest față de ea. Filmul se încheie cu astfel de gesturi. Și eroii pornesc înapoi spre o lume în care vor fi din ce în ce mai puține căi de a cîștiga o existență liberă. Se produsese o mutație ciudată în ideile lui Miller. Valorile deveniseră vagi.

Dezrădăcinații rămîne un film a cărui forță de acțiune nu depășește sugestia nuanțelor suprapuse delicat, cel puțin în prima parte; el se apropie mai mult de un studiu

Scanned with OKEN Scanner

asupra relațiilor emoționale. Dar în această calitate îi stă și slăbiciunea. Îi vedem pe Roslyn și pe Langland, dormind împreună, lucrînd împreună, îi simțim pe ceilalți doi cowboy pîndind această legătură, fără ca să ni se ofere fapte emoționale, categorii sau motivații, deoarece intriga nu este niciodată spectaculară. Nu știm precis ce simte Roslyn pentru fiecare dintre bărbați, și nici nu putem bănui intensitatea sentimentelor ei. Filmul este chiar mai puțin exact decît o biografie. Spre deosebire de alte filme nu avem nici un fel de indicii pentru a înțelege liniile emoționale ale vieții ei sufletești. În schimb pe ecran Marilyn pare foarte reală. Cînd ține în poală capul lui Monty Clift, după ce acesta a fost rănit în concursul de călărie, nu știm dacă e maternă sau îndrăgostită, sau poate și una și alta, și nici ea nu pare să știe ceea ce simte. Darămite în viață.

Făcuse un film a cărui tonalitate era diferită de alte filme, și Marilyn însăși se deosebea complet de alte actrițe și chiar de interpretările ei anterioare. Nu mai avea nimic comun cu Lorelei Lee. Nu mai era senzuală, ci sensitivă, și, în sensul originar al cuvîntului, nu părea să aibă contururi precise pe ecran. Nu mai era o femeie, ci o dispoziție, o ceață de senzații evanescente, care luau forma lui Marilyn Monroe. Nu, nu fusese niciodată atît de luminoasă.

Pe de altă parte, Gable nu fusese niciodată atît de real: Gable în carne și oase, apropiat spectatorului. În sfîrșit aflam cum era Gable cel adevărat. Nu era rău deloc! Astfel scena după scenă, după însăilarea primelor instantanee, Huston și Miller au înțeles probabil că lucrau la o montură de camee superbe în finețea ei discretă. Parcă s-ar fi iscat un abis în care răsuna ecoul. Dar aceste scene separate alcătuiau ele oare un tot izbutit? Vorbind despre filme de excepție, nici un film alb-negru nu dispusese de un buget atît de mare pînă atunci. Astfel se dădea o lovitură viitorului financiar al filmelor bune ce aveau să urmeze. Dar puteau ei să știe dacă ceea ce făceau era într-adevăr un lucru de calitate? O astfel de încercare s-ar fi asemănat cu antecalcularea măreției finale a unui palat, pornind de la primele trei încăperi. În acest scenariu lipsit de acțiune, problema dirijării actorilor avea să-i solicite la maximum pe dramaturg și pe regizor. În incertitudinea filmărilor cotidiene, cum puteau să știe dacă un actor era pregătit sau nu pentru emoțiile noi, următoare, unele prea complexe, altele prea sărăcăcioase, unele prea stridente, altele prea vagi? Și, la rîndul lor, de unde să știe actorii lucrul acesta? Omul care devenise actor pentru a scăpa de acel vid obsedant al minții unde se naște întrebarea „Cine sînt", trebuia acum să adreseze întrebarea personajului pe care-l interpreta. Pentru Miller lucrurile stăteau și mai prost. Într-un scenariu instabil și atît de delicat, cum putea să considere o secvență definitivă, dacă fiecare schimbare de dialog putea să determine configurația nebănuită a altei scene. Sărmanul Miller! Mintea lui era probabil asediată de cele mai subtile ecuații literare, în timp ce viața conjugală devenise un coșmar. Oribilă tensiune! Dacă ajunseseră în mod tragic să aibă relațiile unor tovarăși de celulă, care învățaseră cu timpul să se urască din adîncul fiecărei fisuri intime, Miller era cu toate acestea obligat să lucreze zilnic la un scenariu care-i proslăvea frumusețea sufletului.

Scenariul ascundea o minciună. Era doar pe jumătate adevărat că Marilyn era la fel de adorabilă și fragilă ca Roslyn Tabor; și asta putea merge pînă la un punct. O minciună poate fi singura structură estetică în care o mare vedetă se poate exprima (preschimbînd minciuna în farmec), dar pentru Miller problema era să trăiască zilnic cu acea minciună și apoi s-o idealizeze în scris, noapte de noapte. Și în fiecare noapte Monroe îl împingea spre adevărul opus. Dacă Marilyn simțise nevoia, ca în fiecare film, să se înveșmînteze în zale de ură față de un anumit bărbat, începînd cu Don Murray în *Stația de autobuz*, urmat de Olivier, apoi de Wilder, descoperind ce înseamnă să nu aibă pe cine să urască în *Let's Make Love*, ființa nefericită a lui Miller devenise calul ei de bătaie. Ceea ce îi ațîța și mai mult ura era prezența lui, care îi amintea

Scanned with OKEN Scanner

în permanență că nu fusese destul de nobilă pentru a da uitării vrajba trecutului. Dacă Miller fusese bărbatul care o iubise cel mai mult, de acum înainte avea să fie bărbatul care avea să plătească mai mult ca ceilalți, condamnat să împartă convieţuirea cu ea în cele trei camere de la ultimul etaj al hotelului, și să rătăcească prin Reno pînă în zori, în nopțile de insomnie. Dacă suferința pricinuită de infidelitatea ei față de Montand era încă vie, tot ea îi amintea și de dispreţul ei intens. Miller suferea. Avea psihologia săracului pentru care marca bărbăției era să sufere și să rabde. Așadar suferea. Îi dădea somniferele sau i le refuza, se plimba nervos prin cameră, îi asculta insultele pe care le puteau auzi și mulți alții din hotel — „Ai o voce care răzbate și prin pereți de oțel" — și în pauzele dintre crize se prăbușea într-un fotoliu, sau își pironea privirile asupra scenariului de pe birou. Guiles descrie o astfel de dimineață, după „o noapte de veghe cu Marilyn în sfîrșit adormită, în timp ce ceilalți se pregăteau de lucru". May Reis, secretara lor, și Nan Taylor, soția producătorului, tocmai intrau în apartament.

„Miller era ghemuit pe canapea, cuprins din cînd în cînd de un tremur nervos din cauza oboselii psihice. Nan Taylor... aflase că Marilyn petrecuse o noapte extrem de proastă, dar era și mai mîhnită să constate cît îl costase pe Miller. Cu fața în pumni, Miller își jelea soarta. Mărturisea că nu-i putea fi de nici un ajutor lui Marilyn în nopțile acelea îngrozitoare. Se întreba dacă n-ar fi trebuit să-și ia o cameră într-un alt hotel. „Are nevoie de îngrijire noaptea", spuse el, după care, părînd că pierde orice nădejde, exclamă: „Dar eu am atîta nevoie de ea".

„Am atîta nevoie de ea"! Era strigătul deznădăjduit al iubirii. Era pus în fața celui mai cumplit adevăr: iubirea neîmpărtășită nu poate înfrînge ura. Nici nu poate vindeca un alt suflet. Nu poate decît să escaladeze zidurile propriei sale suferințe. Căci iubirea fără curaj este o insultă pentru cei ce urăsc. În durerea lui, cele două femei îi purtau de grijă. „Poate că nu putem rezolva problema lui Marilyn azi dimineață", spuse Nan Taylor, „dar putem face ceva pentru tine". Ieși să caute pe cineva din administrația hotelului și se întoarse cu cheia unei camere disponibile la același etaj, unde Miller ar fi putut să lucreze și eventual să doarmă.

După ce grupul a părăsit Nevada pentru a definitiva montajul la Hollywood, mica comedie a luat amploare. Privind decupajele neretușate, un înalt funcționar de la United Artists remarcă, indispus, că nu părea să fie un film de Huston „în care pui ingredientele și se stîrnește de îndată o trîmbă uriașă de aburi". El mărturisi că dacă n-ar fi știut dinainte, nu ar fi putut deduce în nici un chip identitatea regizorului. Miller recunoscu și el că era dezamăgit. La care Huston replică: „De vină e scenariul". Un timp s-au amăgit cu ideea de a scrie noi scene pentru Wallach, pînă cînd Gable a refuzat categoric și în următoarele săptămîni de titrare și imprimare sonoră, s-a produs un alt episod, de altfel previzibil — Huston și Miller au reînceput să se aprecieze reciproc. Au găsit stimulente. Filmul devenise atașant în cele din urmă. În ziua de după terminarea filmărilor, Gable avu un grav atac de inimă și muri la spital, 11 zile cmai tîrziu. Toate scenele în care apărea el aveau să poarte cu ele—un testament evocator — jumătate din istoria glorioasă a Hollywoodului.

Filmul *Dezrădăcinații*, avea să fie gata la 5 noiembrie 1960. Trei zile după aceea, Marilyn se întoarse la New-York într-un apartament gol, și pe data de 11, ziua aniversării armistițiului din 1918, anunța ziariștilor despărțirea ei de Miller. Într-una din zilele săptămînii următoare, aflînd că Yves Montand lua avionul de la Los Angeles spre Paris, alergă la aeroportul Idlewild pentru a-l vedea pentru cîteva ore, între două avioane. Au stat împreună, bînd șampanie în limuzina lui Marilyn; Montand i-a spus că se întorcea la Signoret. Cînd a venit rîndul ei de a se destăinui ziariștilor, Simone Signoret a făcut remarca înțeleaptă și înspăimîntător de franțuzească: „Un

Scanned with OKEN Scanner

bărbat... simte că nu trebuie să confunde o aventură cu iubirea adevărată și să facă din asta o dramă în căsnicie" (la care Marilyn a replicat mecanic: „Credcă asta face parte din problemele ei și nu ale mele")

La capătul acestor întîmplări dureroase, Gable muri așadar. Reporterii o chemară pe Marilyn la telefon, la două noaptea, ca să-i anunțe vestea. A urmat o criză de isterie. Amănuntele legate de acest sfîrșit sînt într-adevăr insuportabile; în toiul filmărilor, deveni publică vestea că Kay Gable avea să aibă un copil. Gable fusese extrem de mîndru de acest dar tîrziu. Fiind bolnav de inimă, nu putea ști cînd va veni sfîrșitul, dar dorea să-și vadă fiul. Era convins că avea să fie un băiat. În această împrejurare, un detaliu era mai tragic ca celălalt. Kay Gable suferea și ea de inimă. Cînd Gable a făcut infarctul, soția lui a fost internată într-o cameră alăturată, unde putea primi îngrijirea necesară pentru inimă cît și pentru sarcină. Președintele Eisenhower i-a telefonat lui Clark pentru a-i da sfaturi din propria lui experiență de cardiac. S-a lansat apoi zvonul că Gable se simte mai bine. Și pe neașteptate, a murit. Kay Gable nici nu se afla lîngă el. Cu o oră înainte de moartea lui, suferind un mic atac, se retrăsese în camera ei, ca să nu-l tulbure. Apoi au venit doctorii să-i anunțe vestea. Se poate imagina ceva mai patetic?

Cum am putea reda măsura suferinței lui Marilyn? Întîlnise imaginea tatălui și-l îmbrățișase pe ecran, și acum imaginea se stingea. Fiindcă o cunoscuse! Se afla probabil într-un nou abis de incertitudine. În trecut, indiferent de nenorocirile care se întîmplau altora din pricina ei, avea întotdeauna o justificare — ea se afla mai aproape de moarte. Acum Gable îi demonstrase că nu era așa...

Frămîntată de moartea lui, îi era cu neputință să-și recapete cît de cît, optimismul. Se afla pe panta celei mai lungi depresiuni nervoase din viața ei. Asfințitul se apropia. Animată de o ambiție uriașă — ar fi fost, poate, la fel de mare ca Garbo—; dar și ambiția începea s-o părăsească. Devenise aproape un caz disperat. Locuia în apartamentul ei din New York, din care dispăruseră toate lucrurile și hîrtiile lui Miller, în biroul lui gol rămăsese doar portretul ei, pe un perete, tabloul lui preferat. Peste cîteva luni aveau să divorțeze. Marilyn alese cu premeditare data instalării lui Jack Kennedy ca președinte, 20 ianuarie 1961, și luă avionul spre Juarez. Data fusese stabilită de Pat Newcomb, prietena ei intimă și, totodată, noul ei agent publicitar. Din fericire, lui Marilyn i se făcu, în ziua aceea, mai puțină publicitate ca de obicei.

La aeroportul din Dallas, aștepta liniștită într-un bar, pentru o întrerupere de două ore în drumul spre Juarez, și urmărea atentă, la televiziune, prima din cele o mie de zile ale lui Jack Kennedy. Ursitoarea palidă a vîntului singuratec american, aștepta acolo, în Dallas. În Dallas? Unde în altă parte? Cea mai electrică dintre națiuni trebuia de bună seamă să ofere cele mai îndrăznețe circuite ale coincidenței. Într-adevăr, pentru o istorie ocultă a viitorului care ar căuta să urmărească vreodată Karma ce duce de la Napoleon la Monroe, să ne amintim că Marilyn va muri într-o casă de pe Fifth Helena Drive.

Timp de trei săptămîni, renunțînd la somnifere, ținu o cură de dezintoxicare și repaus. Împreună cu Pat Newcomb se întoarse la apartamentul ei, strecurîndu-se printre reporteri, gonind prin cavalcada mașinilor, încercînd să eludeze un ultim interviu. Într-o astfel de matcă liniștită aveau să se zămislească noutățile zilei. Se întoarse în apartamentul ei, și, ca de obicei, după astfel de crize, se simți restabilită pentru un timp. Plănuia să facă *Ploaia* pentru televiziune, cu Lee Strasberg ca regizor. Primise o scrisoare de la Somerset Maugham, încîntat că avea să-i interpreteze personajul. Marilyn declară unui reporter care-i punea întrebări în legătură cu rolul lui Sadie Thompson: „O fată care știa să fie veselă, chiar atunci cînd era tristă. Găsesc că asta e foarte important." Dar *Ploaia* cade. NBC nu voia să lucreze cu Strasberg deoarece acesta nu dovedise o suficientă experiență a televiziunii. Marilyn refuză

Scanned with OKEN Scanner

să lucreze cu un alt regizor. „Nu cunosc decît ideile lui Lee și vreau să joc după ele. Nu vreau... să mă trezesc făcînd lucruri complet diferite de cele pe care le-am pregătit sau în care am sperat". Dar nu-și găsea liniștea în inactivitate și era preocupată de grijile financiare. Contractul anual cu televiziunea însemnase o pierdere de 100.000 de dolari. Plecă într-o stațiune balneară din Florida, unde se întîlni du DiMaggio, și își vizită sora vitregă, pe Berenice, apoi, „pierzîndu-și răbdarea", se înapoie la New-York.

Ajunsă acasă, află din ziare presupunerea lui Kay Gable că Marilyn „provocase lui Gable atacul de inimă, datorită tensiunii și epuizării"... Marilyn deschise fereastra salonului, gata să-și dea drumul în vid. Dacă se oprea pe pervaz, descoperită de trecătorii de pe stradă, iar apoi renunța să sară, publicitatea avea să fie mai cumplită decît moartea sau supraviețuirea. Rămase astfel în cameră, aplecîndu-se peste fereastră, cu ochii închiși. Poate trecea prin momentele unei migrații a sufletului, ca, mai apoi, să se reîntoarcă la viața din încăpere. Cînd, a doua zi, mărturisi că fusese la un pas să se arunce de la etaj, prietenele ei hotărîră că trebuie să se mute la Hollywood și să închirieze o fermă, cu un singur etaj. Marilyn s-a opus. Lee Strasberg era singura prezență care-i mai rămăsese la New-York. Părea să fi pierdut un lucru absolut vital. Plecă iar spre vest, intră, odată mai mult, în ședințe frecvente de psihanaliză — lucrul se întîmpla a treia sau a patra oară (cine poate să țină socoteala acestor nunți spirituale?). La sfîrșitul primăverii, în 1961, ajunsese să trăiască doar în virtutea rutinieră, a regimului și a odihnei. Urma să facă o operație la vezica biliară — și cicatricea avea să rămînă vizibilă în celebrele imagini ale trupului ei, studii de nud pe care urma să i le facă Bert Stern; reacționă bine la intervenție — poate atingerea bisturiului pe pîntecul ei va fi fost ca o răscumpărare a datoriei ei față de Gable... Apoi, luni de zile, avea să facă naveta, între New-York și Los Angeles. Singurul ei drog era o viață absurdă.

Angajă pe Marjorie Stengel (mai înainte secretara lui Monty Clift) ca să se ocupe de afacerile ei personale la New-York. Prin ochii ei, avem o imagine a vieții lui Marilyn din acele luni. Pe cînd stăteau de vorbă în vederea angajării, telefonul sună și Marilyn se duse să răspundă. Cineva întrebă de Monroe. „Nu-i acasă", răspunse Marilyn cu o voce aspră și trînti receptorul. Era ca un ultim semn de viață. Zilele se scurgeau monoton.

Marilyn se scula tîrziu în dimineții fierbinți ale New-Yorkului și se plimba de colo, colo, prin apartament, într-o cămașă de noapte albastră, ca de păpușă. Cămașa era cam murdară. Apoi mînca un cotlet de miel cu brînză de fermă și bea, un pahar mare de Black Cherry. „Masa asta e deajuns ca să te dea gata", o mustra Marjorie Stengel. În cursul dimineții, Marilyn se întreținea îndelung, prin telefon, cu psihanalistul ei din Los Angeles. Nu telefona nimeni. Poate nimeni nu știa că e în oraș. Soseau puține scrisori, și le parcurgea cu un ochi distrat; totuși, cînd o scrisoare de la un admirator cuprindea obscenități, o citea cu mai mult interes. Pe un formular de bancă cu datele ei personale scrise ostentativ NECUNOSCUT, în spațiul rezervat pentru numele tatălui. Starea ei de spirit corespundea perfect spațiului vid dimprejur. La bucătărie, tencuiala cădea de pe pereții spoiți într-un galben murdar. Baia nu avea nimic deosebit; nici măsuțe de toaletă, nici lămpi, nici vreun desen special la perdelele dușului, — în toate privințele o baie oarecare. În dormitor, pereții erau de un brun închis ca de humă, iar mobila, în stil provincial francez, era de duzină și vopsită în alb. O plapumă de mătase de culoare brună, servea drept cuvertură unui pat de dimensiuni imperiale. Deasupra, pe tavan, se afla o oglindă. Era singurul lucru ieșit din comun. Un al doilea dormitor era mobilat doar pe jumătate. Doar cîteva carpete ciudate pe podea. În camera de oaspeți, Marjorie lucra printre dosare. Cel mai frumos element decorativ era un Toulouse-

Scanned with OKEN Scanner

Lautrec; reproducerea și rama trebuie să fi costat 50 de dolari. În living-room — un contrast — totul era alb. Pereții erau albi asemenea covorului, pianului și canapelei. Pînă și portretul ei făcut de fotograful Cecil Beaton, o înfățișa pe Marilyn într-o rochie de seară albă. Într-o glastră erau aranjate cîteva crenguțe albe, transparente. Totul artificial. Din cînd în cînd se aduceau plante vii, dar mureau imediat. În încăperea mică și întunecoasă în care Marilyn primea, nu exista decît o singură fereastră, tipic new-yorkeză, ternă, dînd spre curtea interioară, dar tocmai acolo plantele supraviețuiau. Poate nu rezistau în restul apartamentului, fiindcă Marilyn stătea prea mult în casă, iradiind unde cenușii și neprimitoare. În cabinetul dormitorului liber, rochiile de seară erau înșirate pe cuiere de sîrmă. Umerașele nu erau îmbrăcate. Nu existau nici măcar cutii pentru haine. În alte dulapuri erau înșirate nurci și blănuri albe, tot pe cuiere de sîrmă. O droaie de pompe Ferragmo zăceau pe podea. În alt dulap, două duzini de blugi stăteau atîrnați pe cuiere de sîrmă cu etichetele încă nedesfăcute.

Într-o dimineață, umblînd după un dosar, Marjorie descoperi un inel cu diamant în fundul unui sertar. Cîtă vreme va fi zăcut acolo? Să fi fost un dar de la DiMaggio? (căruia Marilyn îi spunea de la o vreme domnul D). Într-o dimineață, Marilyn o anunță pe Marjorie că va suna „un bărbat" și că urma să facă ce avea să-i spună. Cînd sună telefonul, vocea își declină identitatea: „Alo! Marge? aici e Joe DiMaggio"—de obicei nu îi spunea pe numele mic; de astă dată îi ceru o întîlnire la Shelton, ca să-i înmîneze 5000 de dolari pentru a acoperi un cec în contul lui Marilyn la Irving Trust. Marjorie Stengel nu putea înțelege discreția lui Marilyn. Deseori, diminețile avea să-l întrezărească pe DiMaggio strecurîndu-se afară din apartament, nu mult după ce ea venea la lucru. Cu toate acestea, Marilyn nu avea să mărturisească niciodată nimic despre aceste vizite. De parcă nimeni nu ar fi trebuit să știe că fostul ei soț rămînea uneori la ea peste noapte.

După o călătorie în Mexic, se întoarse la domiciliul ei de pe Helena Drive cu o colecție întreagă de măști mexicane de cositor și aplice pentru lumină. Era în aprilie, 1962. Mai avea patru luni de trăit și formalitățile pentru filmul pe care urma să-l facă cu Twentieth Century erau gata. Titlul filmului era *Somesthing's Got to Give* . . .

Acum că a murit, în ce termeni să ne luăm rămas bun de la ea? În acea vară fericită a anului 1955, cînd pentru prima dată ieșise în lume cu Miller, iar viitorul părea atît de trandafiriu, se afla, într-o zi, pe plajă, însoțită de Norman Rosten; deodată se pomeni înconjurată de un grup de adolescenți, entuziaști admiratori ai filmelor lui Bergman încă nefilmate; „Întîi în cercuri largi în jurul nostru — povestește Rosten — apoi apropiindu-se din ce în ce mai mult, cincizeci de admiratori și admiratoare, se adunară treptat sub umbrarul unde Marilyn ședea sfioasă.

— Hei, Marilyn, ți-am văzut toate filmele!

— Ești preferata mea!

— Ești teribilă!

— Marilyn, lasă-mă să te sărut!

A dat mîna cu toată lumea. Au venit cu pietre, rugînd-o să-și pună autograful pe ele. Băieții se înghesuiau. Fetele scoteau țipete, se produse un fel de învălmășeală. Căutau s-o încolțească cu mici chicote sălbatice, o atingeau, îi făceau rugăminți, îi cereau favoruri; ea rîdea și se ferea de ei . . . În cele din urmă, — continuă Norman Rosten — nu mai era decît o singură scăpare, apa, și, cu un fior de teamă, s-a aruncat în mare și a început să înoate. Într-un ropot de urale, zeci de trupuri arămii au intrat după ea, urmărind-o . . .

Scanned with OKEN Scanner

— Hei, mi-a strigat cu vocea stinsă — scoate-mă de aici!

Am izbutit să-mi croiesc drum pînă la ea, urlînd la puști: „Ștergeți-o, plecați, cărați-vă acasă!" Loveam în dreapta și-n stînga cu o furie oarbă și, apucînd-o de braț, am început să înot spre apa adîncă, strigînd amenințări celor mai îndrăzneți care ne urmăreau. Priveau rînjind în timp ce înaintam cu greu.

Dintr-odată, Marilyn s-a oprit. „Nu pot înota mai departe" a exclamat ea cu glas rugător.

— Cum asta, nu poți?

— Nu sînt o bună înotătoare, chiar atunci cînd înot bine".

Sufla din greu, cu bărbia mereu deasupra apei. „Ascultă", am zis, poți să faci pluta? Încearcă! Respiră adînc și lasă-te pe spate".

A încercat, dar a înghițit apă și a început să tușească. Gîfîind puțin, m-am apropiat și am cuprins-o de mijloc, încercînd s-o fac să stea pe spate. „Nu zău, ce purtări sînt astea", gîfîia, agățîndu-se de mine...

Desigur, întîmplarea a avut un final hollywoodian. Deodată, s-a auzit huruitul unei bărci cu motor. O barcă adevărată își făcuse apariția pe pînza imensă a mării. Un tînăr marinar luneca spre noi, domolind treptat motorul. Ne-am agățat amîndoi de barcă. Eu m-am suit întîi, dar a fost o problemă s-o cățărăm pe Marilyn. Nu era pe atunci (nu fusese niciodată) prea subțirică. Am reușit în cele din urmă, și Marilyn s-a prăbușit în barcă.

Am privit-o, era epuizată, întinsă pe fundul bărcii, cu coapsele șiroind de apă, cu degetele de la picioare lucind în soare. Băiatul care pilota o privea și el ... uitînd de cîrmă și făcînd două întoarceri bruște mai înainte de a-și da seama de ce făcea. Am țipat la el și Marilyn a spus: „Nu te enerva! A fost un week-end minunat".

Da. Poate mai frumos decît își închipuia Rosten. Căci dacă începuse să găsească puțină satisfacție și fericire în tovărășia lui, cu teama ei înnăscută de fericire, trăia probabil încă de pe atunci spaima unui dezastru necunoscut pîndind-o din umbră. Avea să rămînă vie și fericită pînă cînd spaima avea din nou să bată la ușă.

Cîndva, mai de mult, Marilyn trimisese lui Rosten o ilustrată în culori, reprezentînd un avion american de pasageri plutind în zbor. Pe spate scrisese: „Ghici unde sînt? Cu dragoste, Marilyn".

Rosten mărturisea: „Am bănuielile mele, dar prefer să le păstrez pentru mine. Să sperăm că nu se va întîmpla așa repede". Mai bine să rămînă întreagă, nu spulberată în cele patru zări; să sperăm că sufletul ei puternic și slab își va regăsi învelișul într-un loc frumos și elegant și că se va reîntoarce în curînd din absența ei. Va fi duhul rău al umorului ei, ca și blestemul țării noastre dacă se va reîntoarce vorbind, distant, un idiom ininteligibil. La revedere Norma Jean. Au revoir Marilyn. Cînd îi vei întîlni pe Bobby sau pe Jack, salută-i din partea mea. Singura mea dorință, este să-i faci o vizită domnului Dickens. Căci, ca mulți alți scriitori, el te va adora cu siguranță, copilă fără tată.

În românește de ALINA CLEJ

Scanned with OKEN Scanner

FIŞE CRITICE

NORMAN MAILER

America

America, pentru Mailer, a fost mereu o speluncă a spectrelor, o cacofonie de voci, un loc în care nimeni nu poate deveni erou, decît intrînd în jocul, misterul şi nebunia puterii. Cum altfel să poţi repera reţelele tentaculare ale puterii, decît pornind de la credinţa că funcţionarea corpului politic se sprijină pe un sistem secret de conecţiuni, cel puţin la fel de nepătrunse ca cele asigurînd, de pildă, coeziunea acestei stranii celule din întreg: Norman Mailer însuşi? Încă de la începutul carierei sale scriitoriceşti, Mailer a văzut America ca o vastă antrepriză corporativă controlată de forţe doar aparent opuse, de fapt, în taină, — pe neştiute — aliate.

RICHARD POIRIER: *The Form of a Literary Career*

Una din cele mai semnificative dezbateri critice în jurul lui Norman Mailer este desigur, aceea centrată pe „americanitatea" scriitorului, cu alte cuvinte măsura în care Mailer a fost şi este o oglindă reflectoare — poate chiar o nefericită victimă — a eticii predominante în sînul naţiunii, ceea ce caracterizează clasa mijlocie americană; şi, totodată, măsura în care romancierul se dovedeşte a fi un critic vigilent şi funcţional al Americii, o conştiinţă chiar, un glas profetic pentru ţara şi pentru vremea sa.

... Pentru Mailer, într-adevăr, unul dintre cele mai înalte scopuri pe care şi le poate propune un scriitor este acela de „a clarifica viziunea despre sine a unei naţiuni". (În culegerea de eseuri *Cannibals and Christians*, din 1966, pag. 98).

... Pornind de la sentimentul acelei vastităţi geografice în care totul devine posibil, americanul se simte, cumva, capabil să se refacă pe sine mereu, să încerce permanent noi tipuri şi înfăţişări de „creatură nou născută". Dar, tot experimentînd variante multiple şi inedite ale sinelui, riscul este de a pierde sensul limpede şi unic al unui sine stabil. Pentru Mailer, scopul romancierului american este nu numai de a pune în scenă drama acestei schizofrenii, în teatrul interior al acelui *psychè* tipic american, — de a rămîne, cu alte cuvinte, fidel viziunii respective, fundamentalei sciziuni din inima visului american — ci şi de a afirma că implicaţiile acestor dedublări pe planul creaţiei sînt, în fond, mai demne de credinţă decît implicaţiile ei destructive. Ca şi Faulkner în Discursul rostit la primirea premiului Nobel, Mailer speră mai departe, că deşi „sîntem nevoiţi să pendulăm neîncetat între îngerul şi fiara porcină din noi" (în cartea sa *Miami and the Siege of Chicago*, din 1968, pag. 93), îngerul are încă şanse de a ieşi biruitor, cu condiţia să ştim, mai înainte de orice, să înfruntăm cu toată bărbăţia, partea animalică din noi. În ceea ce îl priveşte, Mailer este convins că pentru un american nu există cale mai nimerită de salvare decît aceea oferită de tratarea acestui conflict în termenii unei mari bătălii epice.

... Fiu al Brooklyn-ului, adevărat "Nijinsky al ambivalenţei", Mailer, ca şi Whitman, se străduie din răsputeri să menţină vie permanenta contradicţie cu sine însuşi, păstrînd astfel deschise cît mai multe căi de abordare a experienţei americane.

MICHAEL COWAN: *The Americanness of Norman Mailer*

Scanned with OKEN Scanner

Alienarea

Ajungem la cele mai recente și mai grăitoare eforturi ale scriitorului în această direcție: *The Prisoner of Sex* („Prizonierul sexului") și *Of a Fire on the Moon* („Despre un foc pe Lună")[1]. Lăsînd deoparte faptul sincronizării (amîndouă cărțile apar în 1970—71), cele două opere se înrudesc pe baze mult mai substanțiale. Ambele abordează frontal problema deformării trupului și atrofierii simțurilor ce rezultă, pentru Mailer, din excesul de tehnologizare a existenței omenești. Desigur, asemenea opinii nu sînt noi; le vom regăsi, de pildă, sub forma opoziției timpurii față de capitalismul financiar, încă din epoca elizabetană, iar mai aproape de noi, evoluînd în cadrul teoriilor despre represiunea sexuală, ca teme prezente în elaborarea unor Reich și Marcuse, pornind de la cartea lui Freud despre *Civilizație și nemulțumiții ei*. Dar plauzibilele surse ale gîndirii lui Mailer sînt, desigur, mai puțin importante decît faptul că rădăcinile atitudinii sale provin dintr-un sentiment foarte propriu despre rolul romancierului, din convingerea intimă că scrisul este, de fapt, o îndeletnicire combativă, analogă războiului. Mailer, într-adevăr, este implicat într-un imaginar război dintre Dumnezeu și Satana, Natură și Tehnologie, Creativitate și Risipă, încercînd, în acest cîmp de acțiune, să controleze tocmai verigile cheie ale raportului dintre efect și cauză, așa cum se poate vedea încă din debutul său, în *Cei goi și cei morți*.

Între roman, reportaj și istorie

Important este că Norman Mailer a refuzat și refuză să lase istoria și actualitatea pe mîinile istoricilor și ale reporterilor. Scriind, după caz, *așa cum poate*: parte inventator, parte observator, parte participant, scriind cu ardoare și putere, cu un fel de onestitate aproape fără precedent pînă la el, scriind uneori cu greșeli... Dar scriind, scriind întotdeauna cu un țel precis: acela de a face, pentru situația noastră prezentă, și — prin implicație, pentru toate timpurile noastre trecute și viitoare comune —, ceea ce factorii instrumentali de cunoaștere și transcripție n-au izbutit pînă acum și nici nu izbutesc să facă: a situa, prin scris, actele noastre publice, dar și existențele noastre private, într-un context uman mai plin. În această privință sîntem cu toții datori lui Norman Mailer. În această lumină, a ști dacă — da sau nu — Mailer este cel mai bun scriitor american în viață, cel mai bun romancier sau cel mai priceput reporter, riscă să pară considerații fără rost.

RICHARD GILMAN: *What Mailer Has Done*

[1] Un fragment din această carte, cu un comentariu critic, a apărut în revista „Secolul 20" nr. 3—4/1972, pp. 255—273.

Scanned with OKEN Scanner

Vocația și răspunderea prozatorului

JAMES BALDWIN

despre

NORMAN MAILER

Scanned with OKEN Scanner

Responsabilitatea scriitorului se refuză, firește, tratărilor superficiale. Ar fi de neconceput un scriitor care să evadeze, în realitate, de la această răspundere, încercînd, de pildă, să devină altceva. Un scriitor nu devine nimic altceva: el este ceea ce este, sau nu este nimic. Mi se pare extrem de semnificativ că scriitorul, oricît ar încerca să eludeze acest adevăr, rămîne, de fapt, întotdeauna perfect conștient de el. Nu există structură suficient de puternică pe care cineva s-o poată ridica în chip de barieră, spre a zăvorî această conștiință. S-au întîmplat cazuri cînd un scriitor și-a clădit, în fantezie, turnuri la adăpostul cărora să caute să se păstreze neangajat; dar acestea, în loc să-l ocrotească, s-au prefăcut în temniță, osîndindu-și la moarte creatorul. Asemenea tentative se dovedesc în final, atît de sufocante, atît de stinghere și false, atît de primejdios dotate cu viață proprie, încît nu există altă ieșire decît să fie spulberat întregul. Cu o năpraznică și fatală bufnitură, totul cade, la urmă, pe capul scriitorului și al celor din preajma lui. Scena se aseamănă cu momentul spargerii ferestrelor, în ultima clipă dinaintea asfixiei inevitabile; sau cu incendierea casei, cînd altă evadare se dovedește imposibilă. La noi, în America, puțini sînt cei care să aibă gustul realităților împinse la extrem, simțul real al extremelor la care poate ajunge făptura omenească; trecerea timpului ne va educa, poate, și în această privință; pentru moment însă, o anume teamă generală de experiențele limită reprezintă, cred eu, unul din motivele pentru care scriitorul american se frămîntă fără ieșire, între atîtea dificultăți, pîndit de atîtea primejdii.

Nimeni nu poate citi cu adevărat în inima, în mintea și în sufletul celuilalt. Norman este prietenul meu foarte bun, dar s-ar putea să nu-l înțeleg decît prea puțin [...] Un lucru de care sînt însă *sigur* este că Norman este scriitor în înțelesul deplin al cuvîntului, un om înzestrat cu un potențial incalculabil *ca scriitor*. La urmă, tot ce va rămîne de la el — atunci cînd hîrtia tuturor gazetelor se va fi îngălbenit, cînd toți publiciștii și comentatorii faptelor diverse vor fi amuțit, cînd zumzetul și larma tuturor cocktailurilor și seratelor se va stinge, cînd Norman, și dumneavoastră și cu mine, vom fi morți —, sînt tocmai scrierile. Îmi dau seama că un atare punct de vedere nu este decît prea puțin pe placul modei zilelor noastre, dar rămîn la convingerea că avem o responsabilitate nu numai față de noi înșine și de epoca noastră, ci și față de cei ce vin după noi. (Refuz să cred că după noi nu va veni nimeni). Și sînt de părere că nu ne putem achita de aceste răspunderi decît abordînd cu maximum de sinceritate toate problemele pe care ni le pune soarta, și epoca pe care o trăim. Cînd mă gîndesc la Norman, mă frămîntă modul în care a pătruns și interpretat întîmplările noastre din ultimul timp, atît de grave și de furtunoase. Dacă le-a înțeles, este el însuși mai bogat, și noi înșine, la rîndul nostru, sîntem cu toții mai bogați; dacă nu, sîntem cu toții mult mai săraci. Deși lucrul e limpede, îl voi spune iar: Norman Mailer are despre noi — așa cum sîntem — o viziune reală; și există un adevăr care nu va fi niciodată subliniat îndeajuns în America zilelor noastre: *Acolo unde nu există viziune, lumea piere.*

Din *The Black Boy Looks at the White Boy* (în *Nobody Knows My Name*, New York, 1961, pp. 241)

În românește de ANDREI BREZIANU

◀ Divertisment copilăresc, cu poetul Carl Sandburg (imagine de Arnold Newman)

La pagina 32:
Cu Clark Gable în *The Misfits* („Dezrădăcinații")

Scanned with OKEN Scanner

ANDREI BREZIANU

Radiografia unui mit

MARILYN de NORMAN MAILER

Scanned with OKEN Scanner

„O IPOTEZĂ LITERARĂ despre Marilyn Monroe, așa cum ar fi putut trăi în realitate, conformă cu cele mai multe din faptele ce ne stau acum la îndemînă despre ea" —, astfel își autocaracterizează Norman Mailer cartea dedicată fenomenului Monroe. Biografie? Eseu? Viață romanțată? Greu de încadrat în categoriile tradiționale, textul desfide, de fapt, etichetările formale. Autorul însuși, către final, recurge — desigur ambiguu — la formula „a *novel* biography as described, indeed a species of novel". O specie foarte singulară de „roman", așadar, deși inițial simplă prefață la un album, crescută apoi progresiv — pe măsură ce scriind-o, naratorul se lăsa prins în mrejele subiectului — pînă la patruzeci de mii de cuvinte, în forma ei primă; ridicîndu-se apoi la cincizeci și cinci de mii, apoi la șaptezeci de mii, ca să se oprească, în cele din urmă, la nouăzeci de mii de cuvinte. Nașterea însăși a acestei „ipoteze literare" pune în evidență faptul că avem de-a face cu un produs de un fel aparte, rezultat, la confluența vizualului cu arta semnului scris, dintr-o foarte tipică întrepătrundere de influențe și registre: în mod caracteristic, explozia imaginii precede aici, din toate punctele de vedere, așternerea scriiturii: la început este filmul, leagăn tranzitoriu și mișcător al tuturor proiecțiilor — reale și iluzorii — îndrăgite de memoria colectivă, tezaurizînd, în camera obscură a milioane de retine, bunuri de consum intim pentru afecte. Se zămislesc, aici, idolii și monștrii sacri. Marilyn, înger roz și blond, strălucește în mijlocul lor ca un soare. Reflexul polaroid va capta mai departe, multiplicîndu-le, variante statice ale visului. Două duzini de artiști fotografi — printre ei, cei mai iscusiți și versați ai Americii — adună împreună, la strictă concurență, cifra aproape incredibilă de 16.000 de imagini ale zeiței. Icoana ei, surprinsă din toate unghiurile posibile, se cere însă decantată, redusă la un număr rezonabil de clișee esențiale, închegînd o reprezentare mai concisă și mai relevantă. Rezultatul selecției este o expoziție de fotografii care face dată: *Marilyn Monroe — The Legend and the Truth* (Marilyn Monroe — legenda și adevărul). Uriașul ei succes determină curînd, apoi, proiectul unui album-breviar, oferind o delectabilă „selecție a selecției", în formă fixă, definitivă, comodă, punînd chipul îndrăgit — între timp defunct — la dispoziția tuturora, pe raftul oricărei biblioteci. Este momentul cînd artistul cuvîntului este solicitat să intre în scenă.

Caracterizarea făcută textului de către narator este importantă. Mailer, care n-a cunoscut-o personal pe Marilyn, își va construi portretul pornind de la materialele adunate și publicate înaintea lui de alții. Demersul nu este lipsit de capcane și riscuri; relatările, cum este și firesc, abundă; în afara biografiilor standard: Maurice Zolotow — *Marilyn Monroe* (Harcourt Brace, 1960) și Fred Lawrence Guiles — *Norma Jean* (McGraw-Hill, 1969) și de alte cîteva lucrări-ecou (Norman Rosten: *Marilyn — O poveste nepovestită*), Mailer mai recurge la informația — în general picantă și arhicunoscută — dată tiparului, în formă de serial săptămînal, de Ben Hecht, pentru magazinul londonez *Empire News*, precum și la alte hagiografii secundare. Prin virtutea atotputernicelor *mass-media*, stocul de colportaj privind viața — socială și privată — a actriței face, de altfel, parte de multă vreme din patrimoniul public. Aparent, n-ar mai fi de adăugat nimic. Silit să opereze cu aceste fișe, Mailer se distanțează însă incisiv de amorfa și uriașa vulgarizare, din a cărei forță de insinuare și persuasiune se și născuse mitul Monroe. Scriitorul se consideră dator să își elaboreze textul pornind, așadar, de la o șocantă și sezisantă distincție: aceea dintre *fact* (fapt) și *factoid*. „*Factoid*", termen intraductibil (și cumva incomod pentru ureche), este creația proprie a scriitorului care ni-l definește în felul următor: „fapt sau element ce nu pre-există apariției sale în coloanele presei, creație căreia i s-ar putea spune minciună, deși este, mai curînd, un instrument de manipulare a emoțiilor „majorității tăcute". Există, în această ordine de idei „a factoidal rhetoric" („o retorică

Scanned with OKEN Scanner

factoidală" — *Marilyn*, p. 18); alteori este sezisabil „dampful unor factoide incendiare" (p. 258); „factoidul", pe de altă parte, „prinde rădăcini mai adînci decît faptul nud, ca atare" (p. 106); „ca și amoeba, factoidul nu are familie și nu poate fi urmărit genealogic" (p. 75); anumite personalități marcante ale vieții publice americane, susține autorul, n-au făcut altceva, în decursul întregii lor cariere politice, decît „să vorbească în factoide" (p. 18); iar „Marilyn însăși, în relatarea lui Ben Hecht, nu este decît o prodigioasă antrepriză factoidă" (p. 18).

O viziune voalat ironică, plină de nerv, nu lipsită însă de compasiune, se degajă din acest unghi de abordare. „De ce n-am recunoaște că Marilyn Monroe silește pe scriitor să reconsidere întreaga problemă a biografiei" — mărturisește Mailer. „Chestiunea este de a ști dacă putem defini o personalitate pornind de la faptele vieții sale; dar cu aceasta nu ne-am apropiat nici măcar de începutul unei explicații acceptabile pentru îngrozitorul magnetism al faptelor".

Distincția dintre realitate și praful aruncat în ochi ajută astfel pe narator să extragă, din caerul miilor de incidente și anecdote, faptul semnificativ: în loc de a face suma tuturor relatărilor anterioare, Mailer, axat cu suplețe pe distincția *fact-factoid*, schițează, din mers progresiunea vedetei prin ani, pînă la culmile succesului, urmărind cu un ochi penetrant și sagace, dinamica psihologică a momentelor cheie, atent mereu la linia labilă a demarcației dintre adevăr și imaginea lui deformată, reflectată prin *mass-media* în oglinzile strîmbe ale reclamei publicitare, „right out of the Factoidal Gulch" (de-a dreptul din Strîmtorile Factoidale). Mitul Monroe, temă de adîncime a cărții, preocupă pe romancier nu numai din punctul de vedere al genezei celebrității, ci și ca reconstituire a etapelor unei biografii esențialmente dramatice, străbătută, pe lîngă beția succesului, de nebănuite frustrații. Condiția femeii, condiția actorului de o înzestrare aparte, alimentarea artificială de către *business* a apetiturilor celor mulți — creuzet de unde și ia naștere faima și popularitatea —, reprezintă tot atîtea filoane profunde ce se întrețes, percutant și învăluitor, în trama cărții lui Mailer. Vrăjmaș neîmpăcat al romanțărilor ieftine, el nu va da, așadar, satisfacție amatorilor de senzație. În miezul lucrurilor stă, cum este și firesc, ireductibilă, femeia: Marilyn, fata orfană de tată, actrița platinată de mai tîrziu, monstrul sacru, în cele din urmă — de o feminitate debordantă, uneori agresivă, setoasă de publicitate —, instrument pe rînd docil și revoltat în mîinile sexului tare, idol al cărui suflet rănit nu va putea duce mai departe, pînă la capăt, povara unei prezențe carnale și personale devenite prea celebre.

Implicațiile sociologice sînt evidente. Marilyn este interesantă pentru Mailer mai ales în calitatea ei de celulă reprezentativă dintr-un corp. Este vorba, desigur, de o celulă marcată de un cromozom de excepție, flagelată totodată de ursitoare tragice. În interiorul ei, la proporții microcosmice, se reflectă multe din trăsăturile „substanței psihologice" a națiunii: este vorba, după Mailer, în primul rînd, de căutarea unei identități ferme: „Dacă este adevărat că un gol în simțul identității echivalează, la scara persoanei, cu o mlaștină interioară din care, oricînd, încolțește, pentru minte, alienarea, atunci — mai mult decît alte țări — America este o asemenea mlaștină generatoare de dezechilibru mintal. Exceptînd indienii, sîntem o națiune de oameni gata respinși, transplantați deja o dată, fiecare din noi, prin ritmul însuși al imigrărilor ce acoperă ultimii trei sute cincizeci de ani ai istoriei noastre. Cît despre băștinași, indienii care au posedat cîndva, în raport cu pămîntul și cerul, un contact mult mai sensibil decît telepatiile tuturor echipamentelor noastre de televiziune, ei înșiși au fost dezaxați de intervenția noastră în echilibrul lor, ceea ce face ca să fim astăzi, cu toții, de două ori atinși, indienii și noi ceilalți, — cel puțin aceasta e, pentru mine o ipoteză de lucru", susține Norman Mailer.

Scanned with OKEN Scanner

În structura intimă a actriței, altă fațetă a „substanței psihologice" naționale i se descoperă scriitorului sub forma frenezie succesului, urmărit cu optimism și o tenacitate de fier. Întrebată de o colegă de cameră, curînd după debutul ei (relativ șters): „ce ai face dacă cincizeci la sută din experții de la Hollywood ți-ar spune că n-ai talent: ai renunța?" Marilyn ar fi răspuns: „dacă sută la sută mi-ar spune asta, sînt sigură că n-ar avea dreptate!" Succesul ei, devenit ulterior bun comercial, amplificat la proporții gigantice prin virtutea instrumentală a rețelei de *mass-media*, și corespunzător tradus în cifre de miliarde, ar rămîne însă de neînțeles, fără intervenția și oblăduirea unor factori obscuri de putere, interesați în mod expres de prezența delectabilei diversiuni. Or, tocmai în raport cu această ordine de realități, actrița este mai lipsită de putere reală decît păpușa unui saltimbanc, mînuită de sfori abile, de undeva din spatele scenei. Incapabilă să ducă lupta pînă la capăt, măcinată de propriile ei contradicții sufletești, Marilyn va părăsi, tocmai de aceea, scena, purtînd pe obraz masca tragică. Norman Mailer, autor al unei corozive proze de tinerețe intitulate *The Deer Park* (1955), roman în care lumea Hollywood-ului era înfățișată fără menajamente, își păstrează, într-un registru nou, punctul de vedere critic. Fără emfază, prin simpla evocare a lumii lui Marilyn, vederile se întregesc de la sine. Dar, spre deosebire de *Parcul cu cerbi*, unde retorica scriitorului era țipătoare, *Marilyn* este de la sine grăitoare. Scriitorul deslușește — developînd imaginea actriței, — o dublă personalitate: Madame Bovary și Nana ar fi amîndouă prezente într-o singură piele; mai mult chiar, Nana și Ioana D'Arc ar conviețui într-o singură ființă. Coabitarea dintre instinctul rece, calculator, al unei femele chibzuind avantajele sexului său, inflexibilă precum un computer și, pe de altă parte, făptura calină, tandră și angelică, o porumbiță cu înfățișare de femeie, aceste trăsături — ambele extreme, ambele paroxistice la Marilyn — nu puteau duce, pentru identitatea persoanei, decît la sciziunea cea mai gravă cu putință: nimeni, spune Mailer, nu poate fi înger și computer în același timp. Conotația pascaliană a butadei dă adîncime și gravitate imaginii. Căci cartea lui Mailer este o carte gravă. Ca fenomen al vieții americane, Marilyn ilustrează într-adevăr, precum un meteor pe firmamentul viselor, neputința relativă a comunității care i-a dat naștere—a încurajat-o, a crescut-o și a profitat de ea —, de a găsi răspuns, polarizare armonioasă și finalitate utilă aspirațiilor subconștiente ale unei națiii în căutare de stele fixe. „Era desigur și mult mai mult și mult mai puțin decît marea noastră vrăjitoare de argint, a noastră a tuturora. În ambiția ei atît de faustică, în ignoranța ei față de dimensiunile culturale, în năzuințele ei de libertate și în dorințele ei tiranice, în idealurile ei nobile, democratice, zădărnicite de prăpastia tot mai adîncă a narcisismului în care fiecare dintre cei apropiați ei, prieten sau sclav, era silit să se afunde, Marilyn este reflecția mărită a ființei noastre, a generației noastre, cîndva glorioase, astăzi aproape înfrînte".

Pusă în lumină de gîndirea plastică și penetrantă a lui Mailer, natura lui Marilyn dezvăluie, în ultimă analiză, două contradicții mari, cu neputință de împăcat: „Putea prea bine să aibă glasul de lapte și carnea de pe ea plăpînde ca ale oricărei fete de vîrsta ei, — odată proiectată pe ecrane, devenea mai mare decît orice mărime naturală, mai mare decît viața însăși". Împingînd mai departe încă, fără pudoare falsă, imaginea femeii dezvelite, cu nurii toți *in naturalibus*, Mailer nu poate să nu recunoască gigantica valență orgasmică a chipului și trupului hipertrofiat, astfel propus adorației publice. Gravitatea tensiunii suferite aici de *psychè* se poate măsura — nu

Scanned with OKEN Scanner

doar în monstruoasa disproporție dintre acest chip real și fragil, cu protuberanțele lui modeste, de carne și oase, pe de o parte, și factoidul incomensurabil, ocupînd ecranul minții și simțurilor unor mulțimi de milioane, pe de altă parte —; ci și în violența făcută, în acest scenariu, naturii și sensului însuși al vieții: căci dacă Cybele a avut un rost vreodată, acesta, cu siguranță, a fost de a servi de simbol ex-uberant al fertilității, model plin al fecundității în expansiune. Or, în ipostaza alimentată agresiv și steril de o civilizație antiseptică, întruchiparea ei este, pe planul împlinirilor personale, dezolant de stearpă: „That belly which was never to have a child — and her breasts popped buds and burgeons of flesh over many a questioning, sweating moviegoer's face. She was cornucopia. She excited dreams of honey for the horn". Un corn al abundenței vid, semafor al unei frustrații biologice esențiale, iată primul pol adunînd în subconștient o amărăciune ireversibilă fără de margini. Pe de altă parte, ar fi vorba, la Marilyn, de acea „incontrolabilă ambiție de a-și domina cu desăvîrșire propria viață, de a domina de asemenea viața celorlalți, ba chiar viața unor comunități încă neîntrezărite, acea poftă turbată de a-și așterne iscălitura pe toată existența" . . . Dar, continuă Mailer, „nu există oraș din sud unde să nu găsești zece ca ea. O prezență cu adevărat familiară. Fapt îmbucurător. Confruntat însă cu fenomenul uriașului magnetism exercitat de ea asupra lumii, ești nevoit să recunoști că o astfel de captare a atenției mondiale are totuși în sine ceva napoleonian". Tulburătorul accent, astfel pus de scriitor pe joncțiunea cea mai delicată a tragediei, sugerează crud iluzia puterii supreme, celălalt pol distilînd senzația unui marasm ineluctabil.

Din înaltul platoului ametitor unde ambiția poate îmbrăca forma unei mereu imposibile dominări sensuale a lumii, se vor zări mereu, deasupra, piscuri mai înalte; în timp ce dedesubt se vor căsca, de-a pururi, abisuri invocînd abisuri. Astfel se așează într-o lumină nouă — incomodă poate, dar profund verace — faptul care explică, credem, cel mai bine crunta cădere a stelei: fata cu trupul frumos care și-a pierdut sufletul.

Inutil de adăugat că sondarea și comentarea fenomenului, întreprinse de Norman Mailer cu o vervă și o petulanță caracteristică, a putut indispune unele voci letargice. Nici o mirare că un foiletonist al unui magazin de salon, ca *Esquire*, inventa, curînd după apariția cărții, acuzația profund nedreaptă după care *Marilyn* ar fi „prima carte fastidioasă scrisă de Norman Mailer, și aceasta pentru simplul motiv că încearcă să despartă adevărul despre Marilyn Monroe, de mitul și fantezia adunate în jurul personajului". În aceasta — nu există nici o îndoială — stă tocmai tăria și substanța încercării înfăptuite cu succes de narator. Familiarizat deplin cu civilizația imaginii, el știe să se contrapună, dialectic și creator, superbelor umbre — palide sau policrome, albe sau negre — ale albumului *Marilyn*. Textul său, adecvat ca replică și comentariu, dar, independent de ele, magistral în sine, dă naștere — între imagini — unei unde de șoc salubre, întregind, cu fulguranția inteligenței critice, limbajul mut, echivoc, al fotografiilor. Lumea de celuloid și universul cuvîntului nu puteau, într-adevăr, angaja un dialog mai pasionant și mai stimulator pentru conștiință, decît acesta, în care romancierul-reporter, sub forma unei „ipoteze literare", disecă lucid psihologia și implicațiile unui astfel de mit.

Scanned with OKEN Scanner

RENÉ BERGER

MUTAȚIA SEMNELOR

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANTIN CHIRCULESCU

„MUTAȚIA SEMNELOR"
sau
imaginarul contemporan între fatalități tehnologice și aspirații sufletești

Intensitatea energiilor conjugată cu ingeniozitatea tehnicilor au făcut din mașină mijlocul exercitării în lume a puterii materiale a omului și, într-o primă atitudine, pripită, chiar simbolul noblețeî sale morale. „Un automobil de curse este mai frumos decît Victoria din Samothrace", proclama, îmbătat de viteză, un apostol al vremurilor noastre, Marinetti. Iată consecința extremă, contradicția supremă, confuzia modernă: ipostazierea materialului în moral, a tehnicului în artistic, a mecanicului în uman.

Or, în chiar planul existențial — complex pînă la a deveni contradictoriu — omul găsește, în ciuda unor rătăciri inițiale, și loc pentru progresul moral. Sau, dacă nu, îl intuiește măcar. Oricum, îl dorește. Iar dacă euforia ca iluzie a posesiei materiale s-a diluat rapid într-o amărăciune iremediabil provocată de acele deziluzii legate de carențe de ordin moral, angoasa semnelor actuale, trădînd acest proces cu dublu impact — evolutiv material și involutiv spiritual —, își găsește un analist conștient și lucid în persoana lui René Berger.

Privirea sa lucidă surprinde — nu prin speculație facilă — adevărul că domeniul predilect de manifestare a semnelor, astăzi în profundă transformare structurală, este cel vizual, iar nu cel literar, alunecarea în planul expresiei urmînd fidel transformarea suferită pe planul existenței. Încă în plină civilizație agrară, un spirit neliniștit ca Hamlet izbucnea: „Words, words, words"! Revolta conținută pregătea extinderea semnelor prin care omul comunică cu lumea, de la domeniul livresc la cel vizual, mai bogat în mpresii și mai rapid în comunicare. „Le plus court croquis m'en dit plus long qu'un long rapport" va exclama, simpatizînd cu valențele mijloacelor vizuale de exprimare, un erou al începuturilor moderne, Napoleon, pentru ca, la mai bine de un secol de la

Scanned with OKEN Scanner

această promisiune de fericire, un Kafka, cetățean al civilizației industriale, să-și exprime, o dată cu totala convertire la vizual, nu exaltarea, ci dezabuzarea. „Sînt un vizual. Dar cinematograful stînjenește viziunea. Ritmul precipitat al mișcării, schimbarea rapidă a imaginilor. toate acestea aduc în mod obligatoriu pentru ochi neputința de a sesiza detaliul. Nu privirea este aceea care pune stăpînire pe imagini ci imaginile sînt acelea care pun stăpînire pe privire. Ele cufundă în fluxul lor conștiința. Cinematograful aruncă asupra ochiului — pînă nu de mult gol — o *uniformă*".

Concurența dintre livresc și vizual n-a împiedicat impulsurile profunde ale vremurilor noastre să imprime sufletului omenesc, predispus prin natură la aspirații nobile, caracterele, semnele lor cele mai fidele. Chiar dacă sînt deprimante. Trecerea de la civilizația cărții la cea a imaginii a atras atenția multor spirite teoretice. Artele vizuale și-au afirmat tot mai răspicat rolul în viața culturală. Un Picasso, un Brâncuși, o Marilyn Monroe, un Alain Delon se bucură de celebritatea pe care un Barrès, un Anatole France nici n-au îndrăznit s-o spere. Teoria, meditația își extrag învățămintele din domeniul vizual. Claudel publică „L'oeil écoute", Malraux interoghează „Les voix du silence"; Eluard își intitulează un volum de poezii „Voir"; René Huyghe poartă un „Dialogue avec le visible"; René Berger aprofundează pictura, îi desăvîrșește cunoașterea. Impactul elementului vizual se răsfrînge, în chip firesc, asupra întregii vieți sociale. Cum? Favorizată de imensa revoluție tehnică a mijloacelor de comunicare în masă. Literele standardizate ale tiparului care chinuiau ochii și mîinile zețarului pentru a alcătui, în matriță, combinația purtătoare de mesaj, de mesaj livresc, el însuși încorsetat, la nivelul semnificației, în tiparele morfologiei și sintaxei, aceste elemente fixe a căror permutație singură permitea construirea unei noi semnificații, fac loc mobilității electronului, element al elementelor care regizează întregul joc al existenței. Iată-l, intrat în domeniul comunicației, prin televiziune, cum, asemeni spiridușului din poveste, se transformă în prezentator de evenimente, în actor de cinema, în balerin, în univers marin, sau în peisaj lunar; iată-l prezent, în același timp, în locuri diferite, captînd spectatorul american, pe cel european și pe cel japonez, cu aceeași vrajă vizuală.

Lumea s-a schimbat, este convingerea lui René Berger. Odată cu apariția noilor mijloace de comunicare — cinematograf, fotografie, televiziune, telefon, bandă magnetică etc., — are loc o transformare profundă nu numai în domeniul vizual, care, prin caracterele sale a revelat această revoluție, ci și în rosturile comunicării, în sensul ei social cel mai larg cu putință. Revoluția tehnico-științifică s-a răsfrînt într-atît în domeniul comunicațiilor, în domeniul social prin excelență, încît consecințele de ordin moral devin incalculabile. Cinematograful, radioul, televiziunea, aeroportul, sala de spectacol etc. unesc, întru aceeași informație, și, uneori, în același timp, mii și milioane de suflete. Week-end-urile impun milioanelor de evadați din închisorile de beton și neon stereotipa experiență a rulării pe șosea, a accidentelor, a vitezei, a automobilului, a distracțiilor limitate: expunere la soare, plimbare la munte, scăldat în apa mării etc. Automobilul, avionul sînt modalități prin care omul modern comunică întru aceeași

Scanned with OKEN Scanner

trăire eliminarea obstacolului și a distanțelor din calea sa, cîștigînd capitalul cel mai prețios al vieții, timpul. Încă posibilitatea transmiterii imaginilor la distanță, repune în chestiune cunoașterea acestor două categorii milenare cu care mintea omenească a operat dintotdeauna — spațiul și timpul — și cu care atît cît au fost considerate distincte, și-a impus mai mult limite decît și-a oferit libertăți. Or, știința a demonstrat indisolubila legătură dintre spațiu și timp. Tehnica a realizat-o. Și nu cea ultra-sofisticată și enorm costisitoare pe care o solicită emergența în spațiul sideral, ci cea devenită familiară, a transmiterii imaginilor la distanță. În momentul în care Neil Armstrong, punînd pentru prima oară în istorie piciorul pe solul solid al lunii, a exclamat „Este un mic pas pentru om, un mare salt pentru umanitate", nu știa că, dat fiind faptul sutelor de milioane de spectatori care îl urmăreau pe pămînt, în același timp, micul gest, uriașul salt, fusese făcut de omenire nu numai în spațiul cosmic, ci și în spațiul și timpul istoric, încă o dată cu apariția televiziunii. Umanitatea este de mult, datorită acestui mijloc de comunicare, capabilă să se afirme în orice colț al universului și, într-un sens, să domine cognitiv derularea de astăzi a istoriei. Un întreg sistem de valori, răbdător elaborat de milenii de experiență agricolă este abandonat. Un altul, nerăbdător solicitat de condițiile revoluției tehnico-științifice, își construiește edificiul.

Or, fructe ale ingeniozității tehnice, mijloacele de comunicare în masă — mass-media — devin, la rîndu-le, agenți de revoluție culturală. De la agricultura pe ale cărei caractere de stabilitate, perenitate, calitate, se construiseră valorile care au asigurat și orientat piața timp de milenii, se trece la tehnocultură, purtătoare, evident, de trăsături specifice noilor modalități de viață practică. Mutația este profundă. Și poate nicăieri nu este făcută mai „vizibilă" decît, evident, în domeniul artelor vizuale. Iată de ce, critic de artă subtil, comunicînd intens cu imaginarul vremurilor noastre, René Berger pune în parangon imaginile artei contemporane cu semnele — vizualizate și ele — cele mai semnificative ale vieții de fiecare zi. O „compresiune" de César, alături de imaginea unei aglomerări umane de sfîrșit de săptămînă, trădează tocmai experiența cotidiană a inflației numerice comprimată de limitele spațiale: locuri de agrement, birouri, apartamente, stadioane etc. sugerează sentimentul de sufocare trăit de individ în sînul unei colectivități superficiale, artificiale. O „corridă" de Picasso vizualizează, prin viteza execuției, prin contrastul intens al valorilor, prin distorsiunea dramatică a formelor, un alt loc de comunicare în masă, spetacolul arenei, unde, în dramatismul luptei dintre om și fiară, își găsesc derivativ pasiunile violente ale contemporanilor. Un foto-montaj de Rauschenberg compune mozaicul de imagini oferit douăzeci și patru de ore din douăzeci și patru pe multiple canale în alb-negru sau color, de atotprezența indiscretă a ecranului de televiziune pe care imagini de stele de cinema, personalități politice, produse comerciale, se succed fără altă ierarhizare decît cea a timpului afectat, a orarului de apariții. Andy Warhol expune metrii pătrați de imagini stereotipe ale Marilynei Monroe, sau ale cutiilor de supă Campbell. „Andy is crazy" se înspăimîntă ipocriții, contemporanii! Și totuși, aceeași spectatori suportă cu nedisimulat deliciu nonșalanța cu care reviste, ziare, benzi desenate, reclame, ecrane de

Scanned with OKEN Scanner

film de cinematograf sau de televiziune, juxtapun imagini heteroclite! Oglinda pusă de artist în fața noastră ne revelează chipuri în care, dacă avem uneori pudoarea să nu le acceptăm ca atare, se trădează modalități de viață reale, aproape — prin frecvența lor — suprareale. Equipo Cronica amalgamează — într-o voință vădită de demitificare a valorilor cele mai nobile odrăslite de o milenară civilizație agricolă —, imagini de eroi contemporani, vedetele hollywoodiene ale westernului, cu cele care, nu demult, constituiau parangonul oricărei frumuseți: capodoperele artei grecești; tot așa cum teleenciclopedia ne oferă în fiecare sîmbătă seară un coktail de informații ale cărui ingrediente sînt alese potrivit noilor noastre preferințe, curiorizate, superficialitate, intensitate momentană a senzațiilor etc. Monumentul lui Clemenceau realizat în 1922 reprezintă, în imaginea realistă, individualizată, ideea de erou, de personalitate ieșită din comun; o construcție recentă de Horia Damian — „Le pied sacré" — extinde, în anonimatul blocului de materie, caracterul eroic la dimensiunea colectivă a unui popor. Consecințele exercitării mijloacelor de comunicare în masă — bune sau rele — sînt puternic imprimate în arta contemporană. Tehnica influențează, modelează domeniul cel mai autentic al sufletului omenesc, imaginarul. Arta devine cinetică, socială, ambientală, ecologică, atomică etc.

Tehno-imaginarul contemporan, cum îi spune René Berger, exprimă fidel mutațiile structurale survenite în viața oamenilor. Mai mult, participă la producerea lor, tinzînd la dominarea vieții sociale. Prin intermediul mijloacelor de comunicare în masă — ele înseși semne revelatorii ale prezentului — celelalte semne ale civilizației contemporane, de la inflație și suprapopulare la voiajuri planetare etc., pun stăpînire pe intimitatea noastră, marcînd indubitabil jocul facultăților noastre cunoscătoare și dirijînd, într-un anume sens, activitatea noastră creatoare. Sărmani rătăciți care, asemeni lui Ulysse, ne smulgem bandajul protector al ochilor pentru a privi mai docil jocul înnebunitor al imaginilor televizate și ne tăiem legăturile cu stîlpul solid al conștiinței noastre, pentru a ne exterioriza spiritul în același joc versatil al senzațiilor! Unii din semiologii timpurilor noastre — cercetători, profesori universitari, concentrați fiind asupra semnelor, ajung uneori să facă figură de anticari, claustrați în nostalgia edițiilor trecute. Ei nu știu că totul este actual și că actualitatea este aceea ce participă la viitor, nu la trecut. Centrul de gravitație al lumii este în fața ochilor noștri iar nu în străfundurile întunecoase ale cutiei craniene. Atracția vremurilor pe care le trăim este a luminii, nu a tenebrelor. Atracția este atît de puternică, încît răgazul meditației de dinaintea opțiunii face loc convulsiei tropismelor. Va produce oare televiziunea o *teel-fisiune*[1] a sufletelor, dezagregînd uriașul complex al umanității în tot

[1] *La téléfission, Alerte a la télévision* (Casterman, 1976), este titlul ultimei cărți a lui R. Berger, în care neliniștitoarelor întrebări ale epocii li se răspunde, în aceeași terminologie, cumva șocantă, prin ipoteza unui „cosmocéphale", minte capabilă să domine fascinația paralizantă a ecranului de televiziune, adoptînd noi modalități de gîndire în fața noilor orizonturi de evoluție.

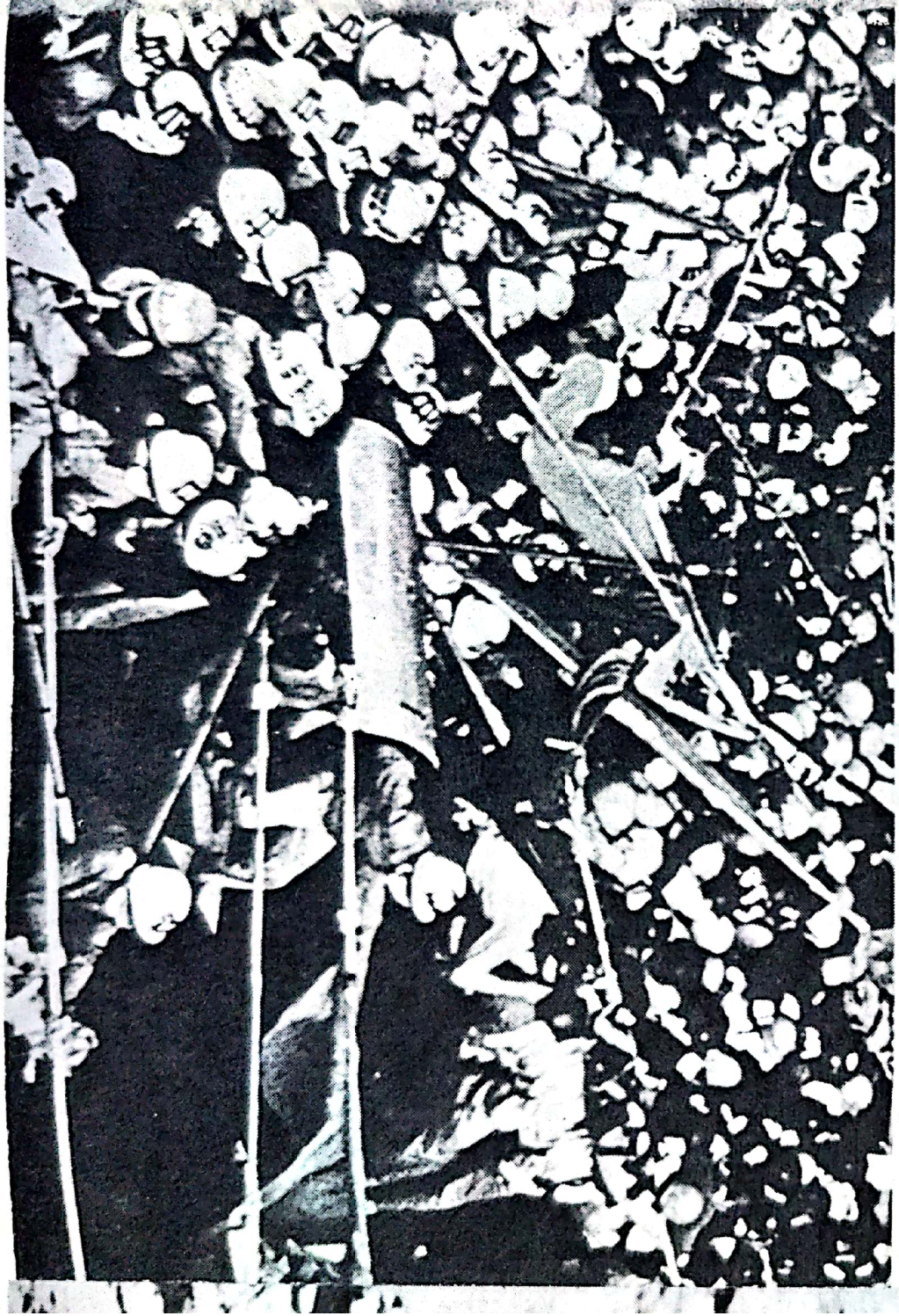
Scanned with OKEN Scanner

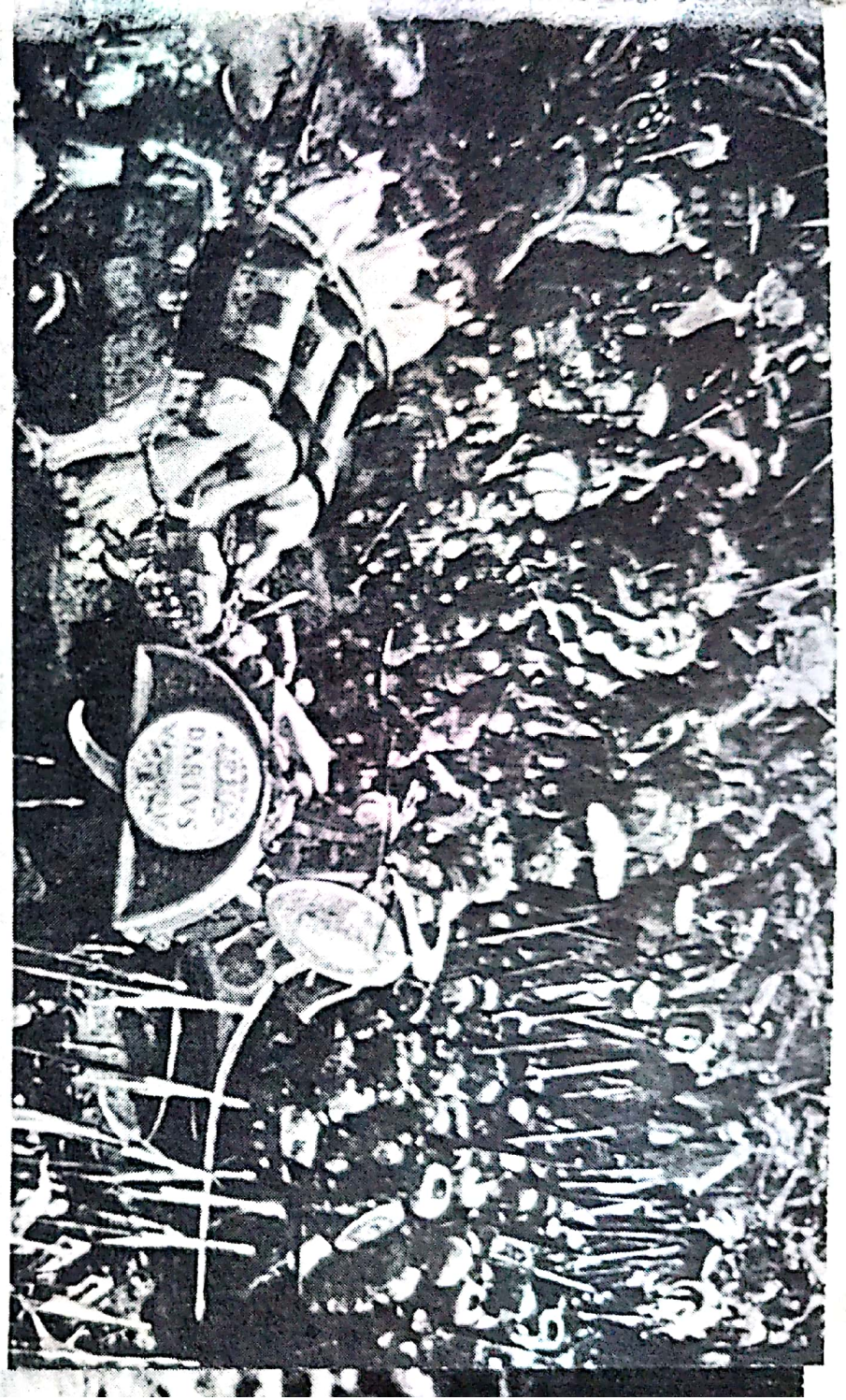
atîtea elemente cîți indivizi, omogenizîndu-le particularitatea în indiferența cu care orizontul topește zbuciumul van al valurilor, sau va produce o tele-fuziune astfel încît, masă în continuă evoluție, omenirea, favorizînd energia și inițiativa fiecărui individ, va țîșni asemenea unui geiser înspre înălțimile luminoase ale nobilelor sale aspirații? Aceasta este întrebarea.

Pentru a pătrunde mecanica semnelor, capacitatea lor de a actualiza o lume mereu în schimbare, semiologii trebuie să se transforme ei înșiși în făuritori, participanți activi la producerea semnelor, în speranța că activitatea lor se va concretiza într-o uriașă operă de stăpînire a fatalităților tehnice și de utilizare a acestora în sensul aspirațiilor sufletești, construind un nou umanism, un nou om. Între ipostaza de meduză, condamnată să supraviețuiască, pasivă la injoncțiunile oarbe ale tehnicii, și atitudinea activă de „cosmocefal", destinată să alieze tehnica cu imaginarul, profitul cu fericirea, economia cu ecologia, puterea cu imaginația, omul își pune la încercare facultatea de a opta pentru a contribui la responsabila operă de construire a viitorului. Semnele vremurilor noastre nu vor fi domesticite, profesează René Berger, decît de către „cei care știu să ia inițiativa, aliind puterii, imaginația. Realitatea și imaginarul în formare țin — prin natura lor cea mai intimă — de Polis. Rar se va fi măsurat aventura umană cu dimensiunile unui asemenea risc, cu o asemenea speranță. Mutația continuă".

Un proces căruia interpretările lui René Berger îi aduc un notabil spor de înțelegere.

Scanned with OKEN Scanner





1

2

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

1. ALTDORFER: *Bătălia lui Alexandru*, detaliu, 1529
2. Manifestație de studenți la Tokio, 1971
3. JACKSON POLLOCK: *Black and White Painting*. 1951
4. Apollo XI: primii pași pe lună
5. „Din înaltul acestor piramide, 40 de secole vă privesc" (Bonaparte)
6. Egipt: turiști la poalele piramidelor

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

DU HAUT DE CES PYRAMIDES
40 SIECLES.....

Scanned with OKEN Scanner

RENÉ BERGER

O NOUĂ DIMENSIUNE: DIFUZAREA DE MASSĂ

Accidentul nu este accidental

Șase milioane de răniți și o sută cincizeci de mii de morți în 1969. Cifrele acestea ar putea să ne mire: accidentul (problemă? fenomen?) învederează pînă la evidență starea de ne-evidență în care ne aflăm închiși. Constatarea depășește cu mult cazul automobilului. Caz pe care-l folosim, în speță, ca pe o lupă. Mai puțin spectaculoase, accidentele culturale sînt poate la fel de dăunătoare. Dar statisticile lor lipsesc...

În zilele noastre, participăm tot mai mult la o „cunoaștere automobilă". Fără nici un joc de cuvinte, vreau să spun că există, în același timp, o cunoaștere care folosește vehiculările moderne, de la automobil la avion, de la avion la emițătorul televiziunii, și o cunoaștere care se mișcă prin ea însăși, a cărei natură proprie este mișcarea. Astfel fiind, nu este firesc să ne întrebăm cu teamă dacă circulația cunoașterii, a cunoștințelor, nu implică accidente ale căror traumatisme nu sînt mai puțin primejdioase decît cele datorite accidentelor rutiere? Cu alte cuvinte, dacă o educație rămasă la structuri perimate n-ar putea fi vinovată de unele nevroze ale căror urmări se înmulțesc sub ochii noștri?

Comparația nu este *accidentală*. Nu este ciudat să constatăm cu cîtă grijă continuăm să *personalizăm* anumite idei, anumite fapte? Care este *prima operă* impresionistă? Cine a folosit pentru *prima oară* versul liber? Nevoia *de a localiza*, nevoia *de a data*, firești într-o perspectivă lineară a istoriei, par să nu mai aibă rost, cînd fenomenele se manifestă mai puțin ca niște puncte într-un sistem de coordonate, ci mai ales ca niște forțe care se propagă într-un mediu social și care, fără a se repudia originalitatea artistului, trebuiesc studiate dinlăuntrul procesului de difuzare și de recepție.

Într-adevăr, comportările noastre sînt configurate de scheme care nu sînt nici văzute, nici simțite ca atare și care acționează în felul *legilor* stabilite de Gestalt-teorie: figurile își dobîndesc formă pe un fond și grație acestuia. Dacă raportul se alterează, dacă termenii basculează într-un sens sau într-altul, apar figuri ambigue, care nu pot fi privite fără neplăcere și de la care îți întorci ochii cînd devin imposibile.

Astăzi, fenomenele *emergente* multiplică situațiile ambigue și imposibile. De acolo provin sentimentele noastre de sfîșiere, de smulgere, de crucificare pe care le încercăm, însoțite, în același timp, de suferință, de iritare, de împacientare în fața neînțelegerilor, divergențelor, risipelor, împrăștierilor, întîrzierilor, măsurilor retrograde, manevrelor dilatorii și contradictorii. Sfîșierea nu provine oare din faptul că noi continuăm să judecăm în funcție de referințe fixe, pe cîtă vreme ele au început

* Fragmente din volumul: *Mutația semnelor*, Denoël 1972.

Scanned with OKEN Scanner

să se pună în mișcare? Ceea ce ar substitui imaginii unui obiect în instanță de ruptură pe aceea, mai greu de reținut, a forțelor care se depășesc, se încrucișează, realitatea devenind ea însăși mobilă. Și chiar dacă analiza are nevoie de a vorbi de *situații*, de *probleme*, de *poziții*, termenii implicînd toți un punct de vedere static, s-ar putea ca astăzi, acești termeni să fie *dinamizați*.

Cercetarea comportamentului ne arată că *banalitatea* de comportare este alcătuită din condiții în mod curent acceptate. În lumina accidentului, această cercetare ne arată în ce măsură rămînem legați de scheme ale căror contradicții nu prea par să ne neliniștească.

Nu aș vrea să se creadă că asimilez rolul artistului cu acela al agentului de asigurări. Dar s-ar putea totuși ca societatea, fără măcar să-și dea seama, să investească pe artist cu o sarcină cel puțin la fel de importantă și care ar consta în *prevenirea* unor accidente — poate și mai grave decît cele de circulație automobilă — și prin alte mijloace decît acela al sistemului de prime.

De la pămînt la lună: călătorii colective

Evenimentul trăit de omenire în noaptea de 20 spre 21 iulie 1969 este de o asemenea importanță încît trebuie să trecem peste teama sau scrupulul pe care le-am putea avea de a specula actualitatea. Teamă și scrupul care — fie zis în treacăt — au rămas tributare atitudinilor mintale denunțate chiar de mine. Intrucît și pentru ce căderea Bizanțului, schimbarea cadastrală din secolul al XVIII-lea sau chiar evoluția culturii și industriei din cursul secolului al XIX-lea, par din capul locului evenimente *serioase* și demne subiecte de teză de doctorat, dacă nu doar fiindcă sînt acreditate?. De către cine? În numele a ce? Trebuie, deci, să așteptăm un deceniu ca să vorbim despre urmările debarcării omului pe lună? Chiar dacă e o copilărie să afirmi că se pot de pe acuma număra toate aceste urmări, se cuvine măcar să începem să le cercetăm pe cele ce se desprind de la sine. De pildă, s-a terminat pentru totdeauna cu povestea că luna este o zeiță, că se numește Astarté, Istar sau Selene; s-a terminat cu presupunerea că exercită o putere magică sau că ar fi — așa cum pretindeau legendele Veda — „lumea... în care primești răsplata faptelor bune făcute fără să fi renunțat la roadele lor". „Dar — adăogau aceleași Veda — răsplata are și ea o margine în timp, după care te renaști într-o lume mai puțin bună". Mitologia a apus. S-a sfîrșit și cu mitologia familială: „Vrei și luna de pe cer?" Tot ceea ce făcea din lună o ființă, o forță, un simbol supranatural, prin definiție dincolo de posibilitățile noastre, nu mai există. Odată cu Neil Armstrong, toți am pus piciorul pe lună. Iată, deci, prima răsturnare. A doua răsturnare: chiar dacă tehnologia modernă ar fi atins, pe urmele lui Jules Verne, vîrful de lance cel mai ascuțit al imaginației, nimeni nu era cu adevărat gata să creadă că această tehnologie avea să izbutească să smulgă de pe pămînt o massă de 43.863 de tone (cînd nu de mult se mai discuta încă viitorul aparatelor mai grele ca aerul), să o propulseze în spațiu la 360.000 kilometri, învingînd capcanele atracției, să depună porțiunea locuită din această massă pe lună, apoi s-o readucă înapoi pe pămînt. Și încă cu trei oameni la bord, în chip de pionieri, de eroi și de grefieri. Această ispravă a fost totuși omologată și poartă numele lui Armstrong, Aldrin și Collins. Faptul că o asemenea călătorie a avut loc, și încă conform traiectoriei și punctelor dinainte alese, că ea s-a desfășurat la orele, minutele și secundele prevăzute, că omul a putut vedea fața, pînă atunci ascunsă, a lunii, și încă la fel de limpede și de precis ca fața contemplată de el de milenii, înalță tehnologia pe culmea rezervată altădată zeilor.

A treia răsturnare este, dacă se poate, și mai uluitoare: operații care, prin definiție, se situează dincolo de limitele vederii noastre, în întunecimea cosmosului și,

Scanned with OKEN Scanner

dintre care, o bună parte se petrec în spatele lunii, au putut fi urmărite *în direct*, în chip aproape permanent, de aproape 500 sau 600 de milioane de spectatori, pe cîtă vreme, în cursul atîtor milenii, cunoaşterea a fost necontenit un fenomen ulterior rezervat selectiv numai anumitor clase.

Să luăm drept pildă, simplificată la extrem, o eclipsă de lună, aşa cum au trăit-o societăţile primitive. Evenimentul genera temeri şi înfiorări urmate de ceremonii, adesea chiar de jertfe, destinate să restabilească mersul normal al lucrurilor. În societăţile de tip arhaic tradiţional, evenimentul nu era doar pur şi simplu înregistrat şi suportat. Magia la care se apela, în asemenea împrejurări, furniza schema cauzală şi comportamentul socotit eficace. Dar acum este bine ştiut, aproape în toate epocile, preoţii — sau, cel puţin o parte dintre ei — izbutiseră a stabili că eclipsa era o ocultaţie provizorie a lunii, care putea fi descrisă şi, pornind de la observaţii fireşti, într-o oarecare măsură, chiar prevăzută. Se ştiu şi toate foloasele pe care mai ales preoţii din Mesopotamia şi din Egipt le-au tras din această descoperire. Alături, deci, de cunoaşterea magică, singură la îndemîna poporului şi trăită de el ca atare, exista şi o cunoaştere, dacă nu chiar ştiinţifică, în tot cazul preştiinţifică. *Eclipsa era, prin urmare, nu un singur şi acelaşi eveniment, ci două evenimente distincte potrivit cunoştinţelor avute sau care puteau fi dobîndite în privinţa* lui: 1) evenimentul supranatural care trezea spaimă şi împotriva căruia se proceda la exorcisme; 2) evenimentul natural pe care preotul astronom îl înţelegea şi şi-l explica coroborînd observaţiile lui potrivit unui mod raţional de gîndire. Chiar dacă această exemplificare este mult prea schematică, nu este inexact să spunem că în aceeaşi societate şi în aceleaşi structuri de civilizaţie, evenimentele erau departe de a fi aceleaşi pentru toţi.

Dacă trecem fără tranziţie dela eclipsele primitive la zorile secolului XX, ce găsim? De-a lungul vicisitudinilor veacurilor şi civilizaţiilor, în cele din urmă (sau aproape), un sistem bine stabilit, acela al lui Newton, sistem care, din secolul XVII, răspundea la toate întrebările şi care, pornind de la legea gravitaţiei universale, a spaţiului şi a timpului, socotite drept absolute, dădea satisfacţie tuturora. Cu excepţia unor protestatari ca Einstein care a pus în discuţie teoria *perfectă* a lui Newton pentru a stabili mai întîi teoria relativităţii restrînse apoi teoria relativităţii generale din care s-a născut noţiunea nouă de *continuum* spaţiu-timp. Formulînd legile fizicii valabile pentru orice sistem de coordonate, teoria relativităţii generalizate a stabilit că legea lui Newton, presupusă universală, se aplică, în realitate, numai sistemului de coordonate de inerţie al fizicei clasice. Ceea ce înseamnă, declară răspicat Einstein, că „vechea teorie este un caz-limită special al teoriei noi" şi că „lumea noastră nu este euclidiană. Natura lumii noastre este modelată de masse şi de vitezele lor".[1])

Fiecare din noi cunoaşte celebra formulă în care Einstein cuprinde teoria universului: $E=mc^2$ şi, potrivit căreia, materia şi energia se pot înlocui una pe alta. Fiecare din noi ştie ce rol a jucat această ecuaţie în demersurile făcute pe lîngă preşedintele Roosevelt pentru a-l avertiza de urmările formidabile pe care le-ar putea avea desintegrarea materiei. Fiecare dintre noi ştie, şi mai bine încă, la ce s-a ajuns după noaptea de 16 iulie 1945, cînd a avut loc în deşertul Alavogardo, prima transformare a materiei în energie, rezultat simbolizat de atunci de numele de tristă celebritate al Hiroşimei.

Totuşi, oricît de ilustru a fost Einstein, oricît de populară imaginea capului său cu păr zburlit, oricît de înspăimîntătoare au fost şi continuă să fie primele explozii termonucleare, ca şi cele ce continuă a fi experimentate, se poate afirma că, pentru marele public, teoria relativităţii generale este, mai departe, aproape inexistentă.

---

1 Albert Einstein şi Leopold Infeld: *Evoluţia ideilor în fizică. De la primele concepte la teoriile relativităţii cuantelor*. Payot, Paris, 1963, pp. 224.

Scanned with OKEN Scanner

Cunoașterea științifică rămîne inaccesibilă celui ce nu dispune de utilajul intelectual necesar, celui căruia îi lipsește ucenicia științifică, chiar dacă efectele unor teorii științifice îl privesc direct. Păstrînd desigur proporțiile, se poate deci afirma că, din acest punct de vedere, situația actuală nu este prea deosebită de cea din societățile arhaice. Dar iată că epoca noastră este totuși martora unui fenomen cu totul nou: pentru prima dată în istorie, un eveniment neperceptibil este trăit simultan și colectiv, prin aceeași modalitate, de cei ce se folosesc curent de *mass media*. Firește, nu vreau să spun că toți interpretează lucrurile în același fel (este destul să ne gîndim la „controlorii" de la Houston care urmăresc pe ecran imaginile ca să intervină de îndată, la nevoie) dar incontestabil semnificativ rămîne faptul că pentru prima dată televiziunea și, într-o oarecare măsură, și radiodifuziunea, au izbutit să stabilească, la o asemenea scară, dacă nu chiar o cunoaștere comună, cel puțin — și nimeni nu se poate îndoi de aceasta — o dimensiune comună. Fizician, geometru, strungar, matematician, dactilografă, paznic de muzeu, vînzător de magazin, fiecare a simțit sau a avut posibilitatea să simtă, datorită imaginii ori sunetului, în propriul său corp — care este, în felul lui, „modulul său de serviciu" — ce înseamnă să fii liberat de patru cincimi din greutatea ta, să faci salturi de cangur, pe lună (cea mai bună dovadă este că expresia aceasta s-a impus imediat) și ce înseamnă să vezi în viziera celuilalt reflexul propriei tale înfățișări.

În timp ce cunoașterea științifică tinde tot mai mult să se formalizeze și să se axiomatizeze, deci să devină tot mai abstractă, în chip paradoxal efectele ei tind mereu, datorită comunicării de massă, să devină obiectul unei experiențe mai largi și, am putea spune, mai concrete. Dacă, într-atâta ca fenomen fizic, imponderabilitatea rămîne pentru cei mai mulți un mister, spectacolul imponderabilității este astăzi curent. Fără discuție și fără întrebări, acceptăm ponderea micșorată, așa cum am simțit-o prin procură, cu fiecare pas al lui Armstrong, cu fiecare gest al lui Collins: ea constituie, de acum înainte, un caz deosebit al atracției terestre, care mi se pare că e pe cale să devină, prin comparație, la rîndul lui, un caz deosebit al ponderabilității, în general.

Trebuie s-o repetăm: chiar dacă savanții acordă imaginilor un înțeles care nouă ne scapă pe planul științific, rămîne semnificativ faptul că ei văd aceleași imagini ca și noi, la nivelul corpului, al simțurilor, al imaginarului nostru. *Oricît de abstractă ar fi știința, experiența dobîndește o dimensiune senzorială și colectivă prin mass media. Care nu reprezintă nici simple mijloace de difuzare, nici simple vulgarizatoare. Mass media crează o dimensiune a obiectului sau a evenimentului, necunoscută mai înainte.*

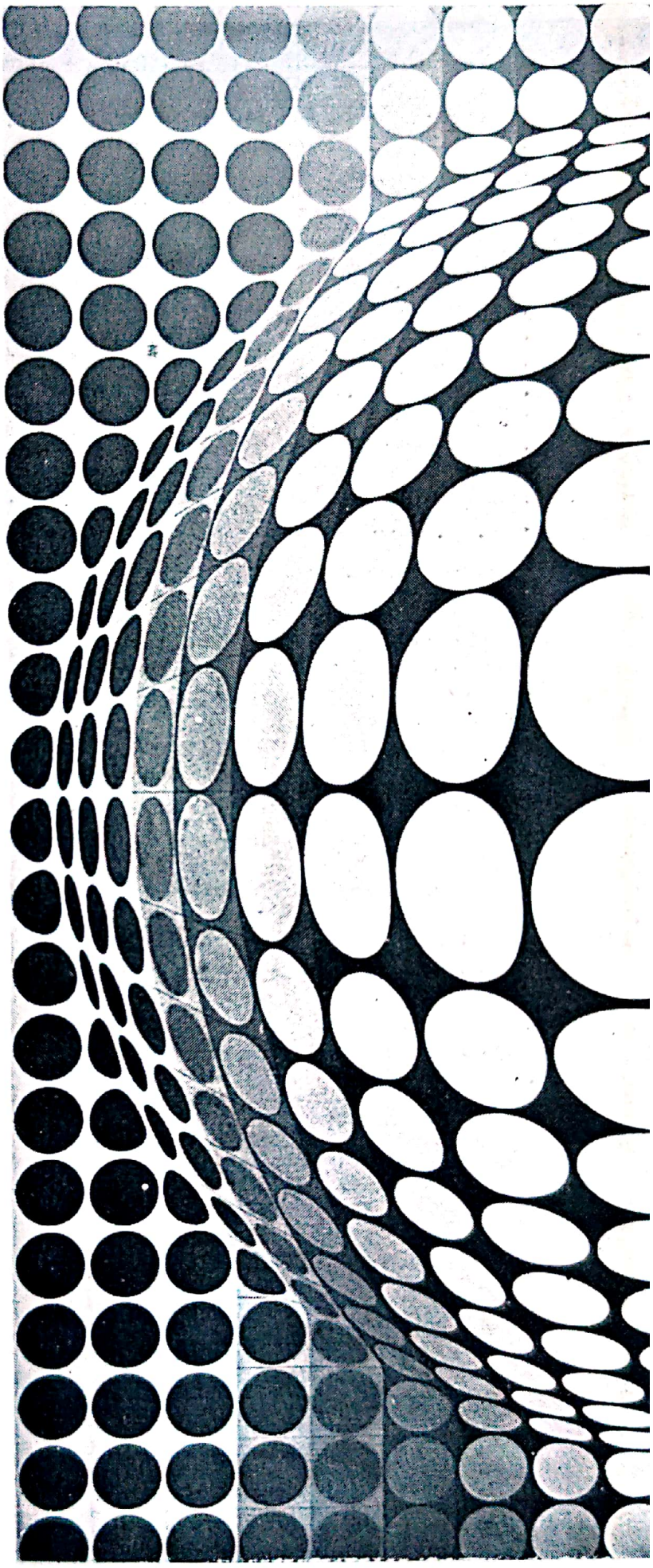
După cele trei dimensiuni ale solidului euclidian și după a patra dimensiune a spațiului-timp, trebuie oare să îndrăznim să numim această nouă dimensiune *dimensiunea difuzării masive*? Dicotomia abstract-concret încetează de a mai fi riguroasă. Între cei doi termeni opuși, se profilează un al treilea termen care, prin mijlocirea imaginii, ne furnizează un soi de *continuum* abstract-concret. Astfel, experiența omului care a fost legat de pămînt, a fost centrat, a fost antropomorfizat, a omului care-și vede acum Pămîntul, Pămîntul lui, ca pe un obiect, și care deodată descoperă clarul de Pămînt în locul clarului de Lună, nu mai este o chestiune de calcule rezervate doar inițiaților, ci o *trăire globală*. „Mijloacele folosite de *mass media* sînt multiplicatori de mobilitate psihică", notează Daniel Lerner [1]. *Mass media* mărește deci în noi ceea ce Lerner numește *empatie*, puterea pe care o avem de a ne adapta la situații necontenit schimbătoare. Între raționament, care ține de gîndirea științifică, și empirismul cotidian al bunului simț, se inserează acum comunicarea prin *empatie*, în care omul

1 Daniel Lerner: *The passing of Traditionnal Society*. Moderning the Middle-East. New York, The free Press, 1958.

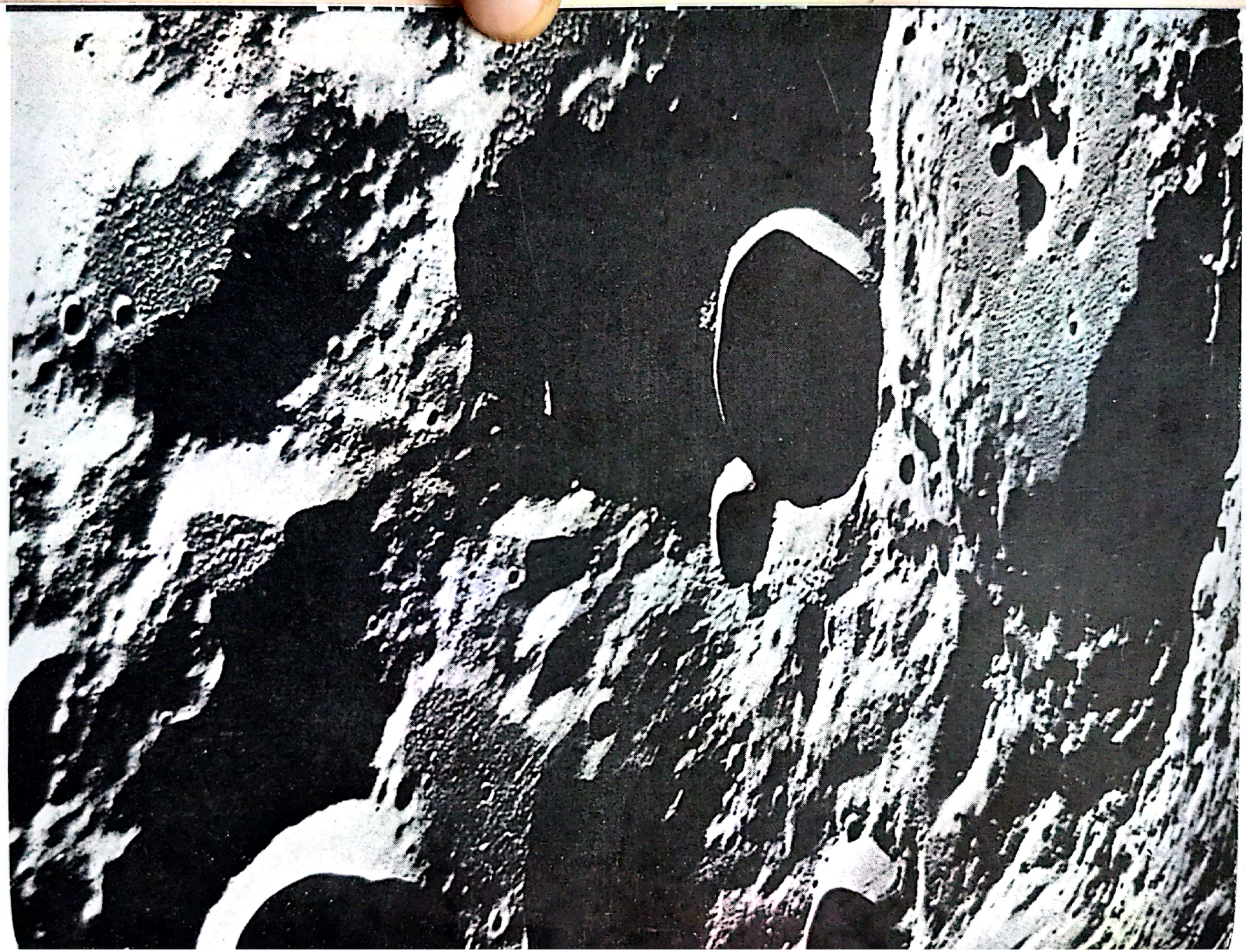
UN
GR
BO
PO
L'H
NI

Scanned with OKEN Scanner

UN GRAND BOND POUR L'HUMANITE



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

de știință se întîlnește cu omul obișnuit. O nouă mediatizare ne este propusă; un nou cîmp se configurează, deschis evenimentelor *pe cale de constituire*, fenomenelor în *stare de emergență*.

Nu din întîmplare, prima debarcare pe lună a determinat întîlnirea pe ecran a unei întregi serii de specialiști. Fiecare din ei, *a domesticit* în felul lui cunoașterea anarhică, fiecare comentînd evenimentul potrivit specialității lui și completînd, astfel, năvala *directului* cu organizarea lui, prin rațiune, datorită propriei sale științe. Remarcabil rămîne însă faptul că, în speță, evenimentul n-a încetat să desfidă pînă la capăt pe fiecare din acești specialiști. Dar înțelegerea publică a avut, totuși, neapărată nevoie de toți acești savanți pentru *a pune în ordine* ceea ce depășea și limitele cunoștințelor ei stabilite și chiar posibilitățile imaginației. În felul acesta, se naște sentimentul confuz și complex că perspectivele și disciplinele deosebite ar putea să se completeze fără să-și dăuneze. De acest lucru, publicul — omul de știință sau omul de pe stradă — începe să-și dea seama, în fața ecranului sau ascultînd tranzistorul și, în general, prin contactul cu *mass media*.

Comunicarea de massă nu este numai un fenomen cantitativ; ea reprezintă o altă formă de comunicare datorită căreia cunoașterea nu ne mai parvine prin căile selective ale disciplinelor stabilite, ci prin irumperea unei informări *în stare născîndă*. Ceeace nu înseamnă însă că trebuie să abuzăm de acest epitet. În materie de informatică, nu există un dat original, nici un grad zero, de vreme ce comunicarea este necontenit un proces în același timp tehnic și social. *Mass media* nu se mărginește să ne procure o informație brută și aproximativă pe care disciplinele instituite ar fi chemate să o rafineze, să o cioplească ulterior; *mass-media* ne face să descoperim *o stare diferită a realității care precede punerea în formă disciplinară și pe care ar fi fost peste putință s-o cunoaștem fără mijlocirea ei, fiindcă numai prin ea această stare a fost dată la iveală*. Nu este ciudat că încercarea cea mai costisitoare din toate timpurile, a fost consacrată împlinirii unui vis și că imaginile acestui vis au putut să apară simultan pe sute de milioane de ecrane? Astfel, oamenii de astăzi știu că au apărut în cosmos, așa cum altădată au apărut din ocean.

O mică frază care spune mult

„Pentru om este un mic pas, dar pentru omenire un mare salt." Nu știu dacă aceste cuvinte rostite de Neil Armstrong în noaptea de 20 spre 21 iulie 1969, la orele 3 și 56, în clipa în care a pus piciorul pe lună, erau premeditate (*telecomandate*, își vor spune răuvoitorii) sau dacă ele i-au venit spontan în minte. Orice am putea crede despre *spontaneitatea* acestor cuvinte, nu ne putem împiedica să simțim (și sute de milioane de oameni au simțit la fel) că se petrecea ceva nou, unic. Și chiar dacă Armstrong era american, chiar dacă a înfipt pe lună doar drapelul american, așa cum hotărîse Congresul, *totuși în calitate de om a pus piciorul pe satelitul nostru*. Spre deosebire de declarațiile de intenții pe care le citim în ziare sau le ascultăm zilnic la radio, am simțit cu toții și în același moment, că era vorba de o *declarație de situație*. Una este să faci profesie de umanitate și alta este să fii în *situații de umanitate*, în așa fel încît *umanitatea* să înceteze de a fi un concept, o reprezentare, pentru a deveni, cum a fost cazul, o *stare de existență*. Cu trupul, cu inima, cu inteligența lor de oameni, fără îndoială propulsați de tehnologia americană (dar ce ar fi tehnologia, fie ea și americană, fără savanții care au precedat-o, de la Arhimede la Einstein, fără poeții și visătorii aparținînd tuturor civilizațiilor?), deci cu trupul lor purtător de umanitate, cosmonauții au făcut *act de emergență* pe lună. Și putem paria, siguri de cîștig, că noi toți, Negri, Albi, Galbeni, Africani, Asiatici, Europeni, Cehi, Olandezi, Americani, Elvețieni, Italieni, am suferit de chinga determinărilor noastre naționale respective și,

Scanned with OKEN Scanner

dincolo de liniile despărțitoare constituite de tradiții și civilizații, am simțit solidaritatea noastră fundamentală. Un sentiment global și învăluitor ne-a legat pe toți în chip *empatic* de cosmonauți. O noțiune nouă se născuse.

Perspective care se pun în mișcare: antropologie și futurologie

Pînă nu demult, potrivit definiției lui Broca, prin *antropologie* se înțelegea *istoria naturală a genului uman*, cuprinzînd pe de o parte paleontologia care inventaria, clasifica și analiza rămășițele umane și, pe de alta, antropologia zisă fizică ce-și propunea să determine caracteristicile fizice și biologice care deosebesc pe oameni de celelalte specii. Este semnificativ că, în genere, cercetările antropologiei fizice erau acceptate și această acceptare reprezenta întrucîtva o *aură* a pozitivității sociale curente. Dar acceptarea se manifesta numai în măsura în care cercetările se îndreptau spre un trecut îndeajuns de îndepărtat ca să ne îngăduie să păstrăm anumite distanțe. Cu alte cuvinte, numai în măsura în care antropologia fizică confirma specificitatea noastră umană în opoziție cu cea animală. De aceea, opinia publică se alarma de cîte ori un savant afirma că *ne tragem din maimuțe* sau făcea cunoscut că este pe urmele *verigii care lipsește*. Pe scurt, îngăduiam să se facă din om un *obiect al cunoașterii*, cu condiția să fie păstrate barierele dintre specii și să se proclame mai departe primatul omului. Cunoaștere strategică! Această poziție se află afirmată cu deosebită tărie în concepția occidentală care, așa cum observă G. Durand, opune ideii unei antropologii *ca știință a omului total*, ideea unui umanism, mai precis a umanismului stabilit de europeni încă din vremea antichității clasice și a tradiției creștine, și care a configurat cadrul nostru de referințe și sistemul nostru de valori. Lucrul acesta este cu atît mai adevărat cu cît *etnologia* a fost constituită, nu pentru a studia toate etniile, ci în mod expres numai *pe celelalte*, popoarele îndepărtate sau exotice calificate pînă de curînd drept *primitive*, drept *sălbatice*, și pe care colonialismul le făcuse inferioare.

Dar *omul care raționează*, omul care *transformă pe celălalt în obiect de cunoaștere*, a simțit foarte limpede că nu putea să se ascundă și să se apere la infinit în cetățuia umanismului său. Deci nu din întîmplare europeanul a inventat cam în același timp cu *etnologia*, rezervată în intenția sa *celorlalți*, și *sociologia*, acceptînd cu încutul ca această nouă disciplină să-l privească și pe el. Însăși alegeea celor doi termeni este semnificativă, trădînd o atitudine preferențială. *Știința etnologocă* — declară Marcel Mauss — își propune ca obiect *studiul societăților și ca scop cunoașterea actelor sociale*. Călăuzit de principiul obiectivității, ajutat de tot echipamentului tehnic pe care Occidentul i-l pune la dispoziție (scriere, aparat fotografic, magnetofon, aparat de filmare, mijloace de transport, grup etnic, etc. etc.), cercetătorul etnolog studiază toate fenomenele pe care apoi savantul le regrupează în trei mari rubrici: 1. Morfologie socială (demografie, geografie umană, tehno-morfologie); 2. Fiziologie (tehnică, estetică, economie, drept, religie, științe); 3— Fenomene generale (limbă, fenomene naționale fenomene internaționale, etologie colectivă). Etnologia tratează *obiectul* sub toate aspectele lui și în toate amănuntele. Astfel este postulat, din capul locului, pe de o parte faptul că materialul ce trebuiește cunoscut poate lua în întregime figură și formă de obiect iar, pe de altă parte, faptul că etnologul poate și trebuie să epuizeze fenomenul etnologic. Repetăm: aceasta cînd e vorba de societăți echivoce, primitive sau sălbatice. Dar cînd e vorba de europeni? În zadar Auguste Comte definește sociologia drept *studiul pozitiv al totalității legilor fundamentale proprii fenomenelor sociale*. Marx spune și el zadarnic că *modul de producție al vieții materiale condiționează procesul social, politic și intelectual al vieții*, și că astfel *nu conștiința omului determină*

Scanned with OKEN Scanner

existența lui ci existența sa socială îi determină conștiința ; Durkheim degeaba afirmă că *faptele sociale trebuiesc tratate ca lucrurile* adică studiate pe cale *de experimentare și de observații*. La fel de zadarnic, sociologia modernă își extinde mereu domeniul. Totul se petrece ca și cum noi nu am fi de fel implicați! Observatorul el însuși scapă într-un chip sau într-altul, propriilor sale observații. Impotriva propriilor noastre mărturisiri, continuăm să întreținem în noi sentimentul unei părți ireductibile care n-ar înceta să ne deosebească. Asaltul statisticilor zadarnic încearcă să demonteze sistemul nostru defensiv. Rămîne mereu în picioare cîte un bastion în care să se refugieze amorul nostru propriu.

Este totuși din ce în ce mai necesar de făcut din cultura noastră un observator privilegiat. Rolurile nu se mai împart între un *observator* și *observați*. Efectul de bumerang al mijloacelor folosite de *mass media* rupe clasificările stabilite. O mișcare începe să se înfiripeze, la adăpostul și cu sprijinul căreia antropologia fizică, etnologia, antropologia socială și culturală, mai bine zis, cu un termen general, științele umane, se îndreaptă spre o *antropologie globală* căreia îi va fi consacrată civilizația viitoare care, de altfel, a și început cu noi.

În loc de a lua ca punct de plecare o *natură umană*, presupusă sau postulată, în realitate impusă de un umanism care se crede cu atît mai legitim cu cît nu se îndoiește nici de rațiunea sa de a fi, nici de istorie, nici de decretele sale — în așa măsură chiar încît ajunge să se ia el însuși drept modelul acestei naturi umane — noi tindem astăzi să răsturnăm acest monopol și această perspectivă, ca să promovăm *o atitudine diferențială* care, ținînd totuși seama de particularitățile sociale, să scoată în evidență ceea ce este comun nu atît în conținuturi cît în structuri. Și, astăzi, poate și mai mult, în orientarea acțiunii.

„Cuprinderea bogăției și diversității luxuriante a experienței umane apare din ce în ce mai esențială pentru formarea omului modern. Ea condiționează desvoltarea meditării lui asupra lui însuși, meditare care trebuie să depășească limitele impuse pînă acum de tradiția sa culturală particulară. Datele antropologiei îi îngăduie să asculte această *„partitură niciodată încă auzită*, constituită de întreaga istorie culturală a omului, să cunoască toată cultura în chip mai precis și mai complet decît o cunosc chiar cei ce o trăiesc. Aceste date îl îmbie să măsoare întinderea posibilului uman" (Paul Mercier, *Histoire de l'anthropologie*, Paris, 1966).

Această revizuire conceptuală este opera savanților. Dar ar fi ea oare cu putință, cel puțin în așa măsură și cu asemenea forță, dacă nu ar participa la ea și starea generală a spiritelor, un anumit aer al timpului, care depind deopotrivă de condițiile în care comunicarea se constituie și se propagă astăzi? Dacă antropologia ne îngăduie să ascultăm, potrivit expresiei lui Lévi-Strauss, *acea partitură niciodată încă auzită* constituită de întreaga istorie culturală a omului, este oare exagerat să spunem că feluritele mijloace folosite de *mass media*, pentru a ne face să participăm în direct la prima debarcare pe lună, ne îngăduie să ascultăm *partituri niciodată încă auzite* ale istoriei viitoare? Accelerarea informaticei, extinderea cîmpului de masse, modifică structurile noastre sociale și mintale. Începînd să trăim zilnic în situație antropologică începem să simțim și să gîndim în chip antropologic. Condițiile actuale ale comunicării se află la punctul de plecare al unei noi pozitivități. Și ne revine nouă sarcina de a o amenaja spre cît mai binele posibilului uman. Cu atît mai mult cu cît antropologia, contrar celor mai multe discipline generate de umanismul clasic și care se vor dezinteresate — ambiția, aspirația și obiectivul lor fiind, potrivit declarațiilor lor exprese și uneori repetate, doar *Adevărul* — a fost asociată de timpuriu unor sensuri practice.

Scanned with OKEN Scanner

Datorită antropologiei, *cunoașterea și acțiunea încetează de a se disocia ; datorită ei, se pune problema articulării lor.* Problemă fundamentală a cărei soluție ar fi zadarnic s-o căutăm într-o revizuire conceptuală cu alte cuvinte, așa cum s-a obișnuit de prea multă vreme să se facă, doar pe planul cognitiv.

Antropologii au fost încă de mult și foarte repede solicitați de către administratorii coloniali. Organisme ca *Rhodes-Livingstone Institute* sau *Bureau of Indian Affaire* au făcut regulat apel la serviciile lor pentru a armoniza raporturile dintre populații de origini diferite. Legată de colonizare, antropologia s-a transformat după ultimul război pentru a se asocia, pe deoparte, cu întreprinderile de asistență tehnică în țările în curs de dezvoltare și, pe de alta, cu organisme internaționale care, ca ONU, UNESCO, OMS și Consiliul Europei, se străduiesc să redefinească omul și cultura nu numai în teorie, nu numai în virtutea punerii în lumină a relaționismului cultural, ci și prin pregătirea și aplicarea unor programe. Părăsind perspectiva dicotomică în care fusese menținută vreme atît de îndelungată, între teorie și practică (cu variantele ei științifică și tehnică), cunoașterea ia forma unei strategii care răspunde mai curînd nevoilor unui program decît ale unei definiții. Potrivit schemei clasice, fiecare etapă comporta o oprire cu prilejul căreia se obișnuia să se facă un soi de bilanț, pe de o parte, pentru a calcula drumul parcurs, pe de alta, pentru a proceda la stabilirea unor proiecte care să permită o abordare a etapei următoare. Astăzi, făcîndu-se abstracție de orice alt considerent și ținîndu-se seamă numai de aceeleratia generalizată, s-ar părea că se impune ceea ce s-ar putea numi metoda etapelor imbricate, potrivit căreia lucrările unei etape sînt începute înainte ca rezultatele etapei precedente să fie definitiv cunoscute.

Cunoașterii de poziție îi ia locul *o cunoaștere de mișcare* (cum se vorbește de *război de poziție* și de *război de mișcare*). Pentru prima dată, operațiile sînt purtate toate pe frontul viitorului. Dacă imaginea pare prea militară, iată o alta, propusă de condeiul doctorului Escoffier-Lambiotte: *Arhitectura și fiziologia umană nu sînt adaptate de cît la condiții precise de ponderabilitate terestră ; ele apar, prin forța lucrurilor, manifest desuete în spațiu unde omul devine o altă făptură, un soi de plancton plutind în voie, stînjenit de un schelet inutil, de un ritm biologic prea lent, de rinichi înebuniți și de o inimă prea puternică.* Același doctor Escoffier-Lambiotte mai adaugă: *Sistemul nervos central, mintea, și numai ea singură, pare să poată parcurge fără primejdie și fără reconversiune această nouă etapă a condiției umane.*

Fără nici o intenție de a trage o concluzie abuzivă din asemenea afirmații, ne putem totuși socoti în drept de a ne întreba dacă cunoștințele noastre, așa cum au fost ele constituite, nu reprezintă un trup dilatat asemenea propriului nostru trup fizic. *Dacă arhitectura noastră și fiziologia noastră umană sînt adaptate unor condiții precise de ponderabilitate terestră, cunoștințele noastre cu un trup atît de dilatat ar putea și ele să fie structurate în condiții precise de ponderabilitate intelectuală sau spirituală și să se arate manifest desuete în spațiul antropologic care se deschide în zilele noastre.* Și, astfel fiind, cunoștințele dobîndite de noi, nu riscă ele în aventura noastră, să se trezească în ipostaza de plancton plutind în voie, stînjenit de scheletul repretentat de clasificările prea rigide (fie ele chiar științifice), stînjenit de un ritm de gîndire prea lent, stînjenit de instituțiile noastre cu un sînge prea gros și greu? Rămîne sistemul nervos central. Dar va putea el străbate etapa cea nouă, dacă îl configurăm în ceea ce a fost pînă acum? Nu cere el o restructurare în care comunicarea de massă care-și întinde filamantele și mesagiile în întreg universul, va juca un rol decisiv?

Scanned with OKEN Scanner

DE LA ESENȚĂ LA COMUNICARE

Comportarea oamenilor poate fi caracteristică și pe planul cunoașterii. Această comportare se manifestă la nivelul verbalizării, de vreme ce dicționare și manuale constituie prin definiție un repertoriu de enunțări. Puterea acestora se stabilește și se și verifică prin manipularea conceptelor.

Ucenicia cea mai îmbibantă și învăluitoare este aceea a școlii considerată ca însumînd tot ceea ce este necesar elevului pentru a-și afla și lua locul în societate. Datorită unei alunecări imperceptibile, se trece de la ideea că noțiunile de bază sau *esențiale* sînt cele ce se găsesc în programele școlare, la aceea că modelele și practicile școlii (cursuri, lecții, exerciții, corijări) rezumă transmiterea cunoașterii, așa cum instrumentele folosite (manuale, dicționare, enciclopedii, compendii) constituie utilajul transmiterii. Fără nici un gînd de a ne deda la critici ușuratice, ne putem totuși întreba dacă ansamblul procesului școlar nu constituie o condiționare care, formîndu-ne, ne și deformează totodată și pentru restul vieții. Calitatea manualelor, și în general, a utilajului școlar, depinde mai mult de adecvarea lor la realitate sau la funcția lor didactică? Instalarea în memorie prin mijlocirea conceptelor, care duce la recitare, la capacitatea de a spune lecția, nu reflectă oare organizarea cunoașterii într-o societate dată? Și faptul că recitarea dovedește deplina posedare, nu duce oare la concluzia, ironică oarecum, că a poseda lecția înseamnă să și fii posedat de ea? Școala modelează cunoștințele noastre în chip foarte diferit, după materii. O comparație ne va îngădui o mai limpede precizare.

Arta și literatura

Ce se petrece cu arta cînd, închizînd dicționarele și manualele, ne întrebăm cum accedăm la ea, cum poate să-și afle loc în noi, cum se constituie noțiunea ei?

Prima constatare: cu excepția unor cazuri privilegiate, se poate spune că aproape totalitatea programelor școlare ignoră arta. Există într-adevăr, școli de belle-arte, școli de artă aplicată, școli de arhitectură sau de artă decorativă, al căror scop este de a forma artiști, artizani sau tehnicieni. În schimb, după știința mea cel puțin, nu există nicăieri un învățămînt instituționalizat al cunoașterii artei, în timp ce literatura este aproape pretutindeni obiectul unui învățămînt metodic organizat. De ce oare?

Lăsînd la o parte considerentele istorice, să cercetăm problema din punct de vedere al comunicării. Învățămîntul consacrat literaturii se bucură de o tehnologie compactă. În ce sens? Opera literară este alcătuită din cuvinte. Cuvintele sînt adunate în cărți. Cărțile se găsesc în biblioteci și în librării. Cele mai multe dintre ele, cele clasice, fac obiectul unor ediții școlare ieftine și prealabil tratate: introducere, note, aparat critic. *Grosso modo*, literatura este o chestiune de reprezentare mintală, iar învățămîntul ei o chestiune de comunicare verbală. Ansamblul materialului necesar își are originea și împlinirea în cuvintele stocate de tipar. Ceea ce face ca operele literare să fie ușor accesibile: elevii pot să le păstreze, ele fac parte din cadrul și echipamentul lor, le iau cu ei de acasă la școală și de la școală acasă, fără să fie vorba de un transport propriu zis. În timpul lecției, toți elevii dispun simultan de aceeași tipăritură, în același loc și sub același unghi de lectură. Clasa constituie un grup a cărui omogenitate se întărește dealungul anilor. Cu atît mai mult că, la aceasta contribuie și avantajul unor programe comune într-un stabiliment fix în care, de regulă, grupul domiciliază într-o sală anume. Cît despre profesor, el învață pe elevi în ce fel semnele îngăduie manipularea lucrurilor, repartizarea lor în categorii, în timp și spațiu, ordonarea lor în genuri limpede caracterizate. Literatura devine, astfel, *obiect de cunoaș-*

Scanned with OKEN Scanner

tere datorită textelor și tehnologiei pusă în practică de școală după schema, aproximativ, următoare:

Sub-ansamblurile constituite de cercurile concentrice, aparțin aceluiași spațiu, acela al comunicării verbale; ele se desvoltă datorită aceluiași *medium* (acela al *limbii* folosite și de profesor ca și de elevi) precum și întregii instituții școlare. Scopul este de a izbuti — prin contactul cu literatura socotită o valoare socială — *o acțiune în comun*, susceptibilă de a preciza și de a transmite *modele de comportament*. Astfel, se constituie *comunitatea școlară* care implică identificarea unui obiect și practica anumitor activități. Învățămîntul evoluează în aceste momente de comuniune datorită cărora — distanța simbolică fiind biruită și pusă în comun — se înrădăcinează sentimentul de comunitate care constituie prin excelență agentul omogenizării sociale. Învățămîntul literaturii și al oricărei alte forme a comunicării verbale, operează integrarea valorilor simbolice prin mijlocirea unei verbalizări generalizate al cărei suport este glasul sau hîrtia, ambele economic avantajoase.

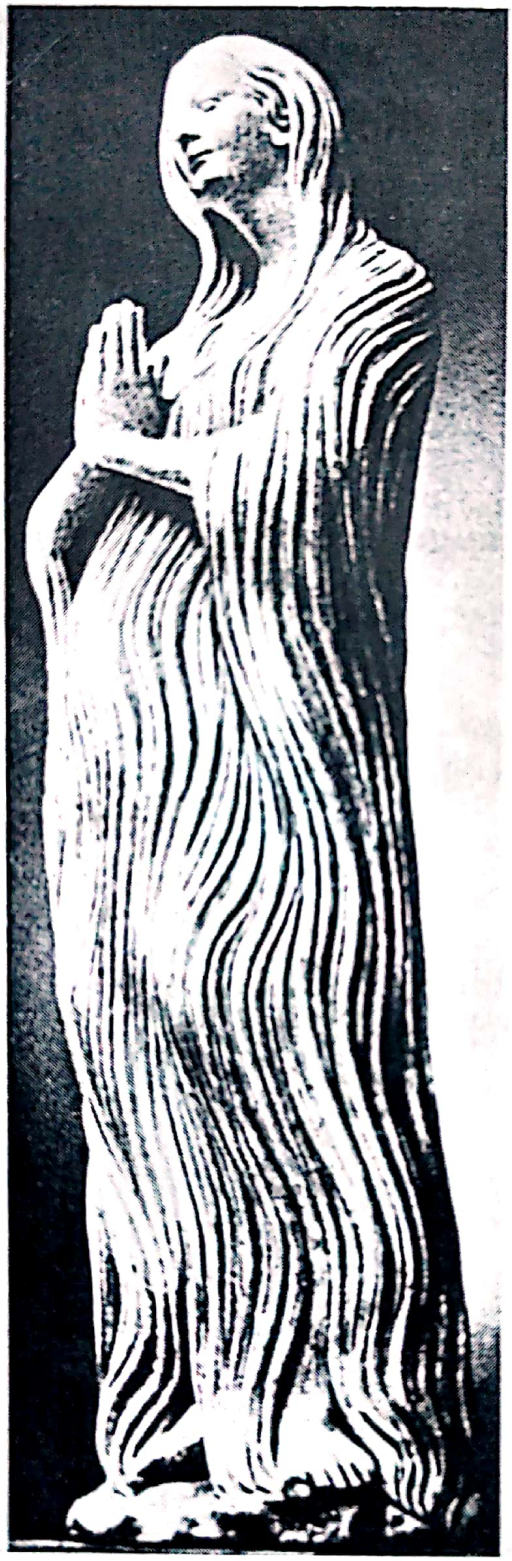
În schimb, arta pune o cu totul altă problemă la rezolvarea căreia tehnologia școlară se dovedește deosebit de inaptă. Opera pictată sau sculptată, monumentul, catedrala, biserica, palatele, primăria, clădirile în genere de artă, se află *în locuri determinate, distincte și separate* de locul unde se găsește *clasa*. Spre deosebire de operele literare — care se pot găsi și există la fel de valabile și în ediții de lux și în ediții de buzunar sau în broșuri școlare — nici Gioconda, nici colcsul lui Memnon, nici bisericile romane nu își pot schimba fără primejdie de deteriorare, condiția lor. Existența lor materială condamnă aceste opere oarecum la un domiciliu forțat. Inamovibile sau greu amovibile (numai o anumită categorie pot fi în oarecare măsură, transportate) ele rămîn la distanță. *Distanță geografică* în primul rînd, apoi *distanță economică*. Este peste putință să transporți o catedrală; este relativ greu, în tot cazul foarte costisitor, să transporți o clasă întreagă pentru a o vizita. Pe cînd *operele de limbă* sînt ușor accesibile, o vizită la Luvru reprezintă o cheltuială exorbitantă pentru elevii, de pildă, brazilieni, după cum o vizitare a templelor japoneze reprezintă același efort pecuniar pentru elevii europeni. La greutățile implicate de distanța geografică și de distanța financiară, se adaogă faptul că un grup stabilizat într-o școală, într-o clasă, familiarizat cu aceleași lucruri, practicînd aceleași exerciții, se omogenizează mai bine și mai repede decît un grup ocazional, înjghebat anume pentru vizitarea unui muzeu, a unei expoziții sau a unui monument. Șansele de integrare se micșorează și fiindcă grupul se află în mișcare: activitatea lui nici nu se ordonează, nici nu se prelungește, așa cum se întîmplă cu predarea literaturii, în lucrări colective organizate. Regulile proprii dizertației și studierii textelor sînt întemeiate pe principii și metode care constituie *disciplina*, ansamblu de noțiuni, de practici și de proceduri.

Dacă un profesor ia inițiativa să-și ducă elevii la muzeu sau la o expoziție, dacă le arată reproduceri sau le proiectează un film — manifestări care se produc, de regulă în afară de program, deci în mod facultativ în cele mai multe din instituțiile școlare — acțiunile de acest fel sînt nu numai circumstanțiale, ci și puțin sau nesatisfăcător structurate. Problemele, atunci cînd sînt puse, rămîn șovăielnice. Pe ce se pune accentul? Pe biografie? Pe istorie? Pe tehnică? După cîteva schimburi de idei, se ajunge la întrebări de acest soi: „ce vă place mai mult? " Obiectul de studiu strălucește, deci, prin absență în învățămîntul artistic, principiile și metodele — dacă se pot folosi, în speță, acești termeni — țin de practici empirice și personale, spre deosebire de cele folosite în învățămîntul literaturii și a căror validitate este sancționată de examene și de diplome.

Instituție prin excelență tradițională, școala se mărginește la o *verbalizare care permite să anuleze toate distanțele în acest spațiu restrîns care este conceput* și în care totul poate fi desbrăcat, în chip prealabil, de toate particularitățile.

Scanned with OKEN Scanner

11

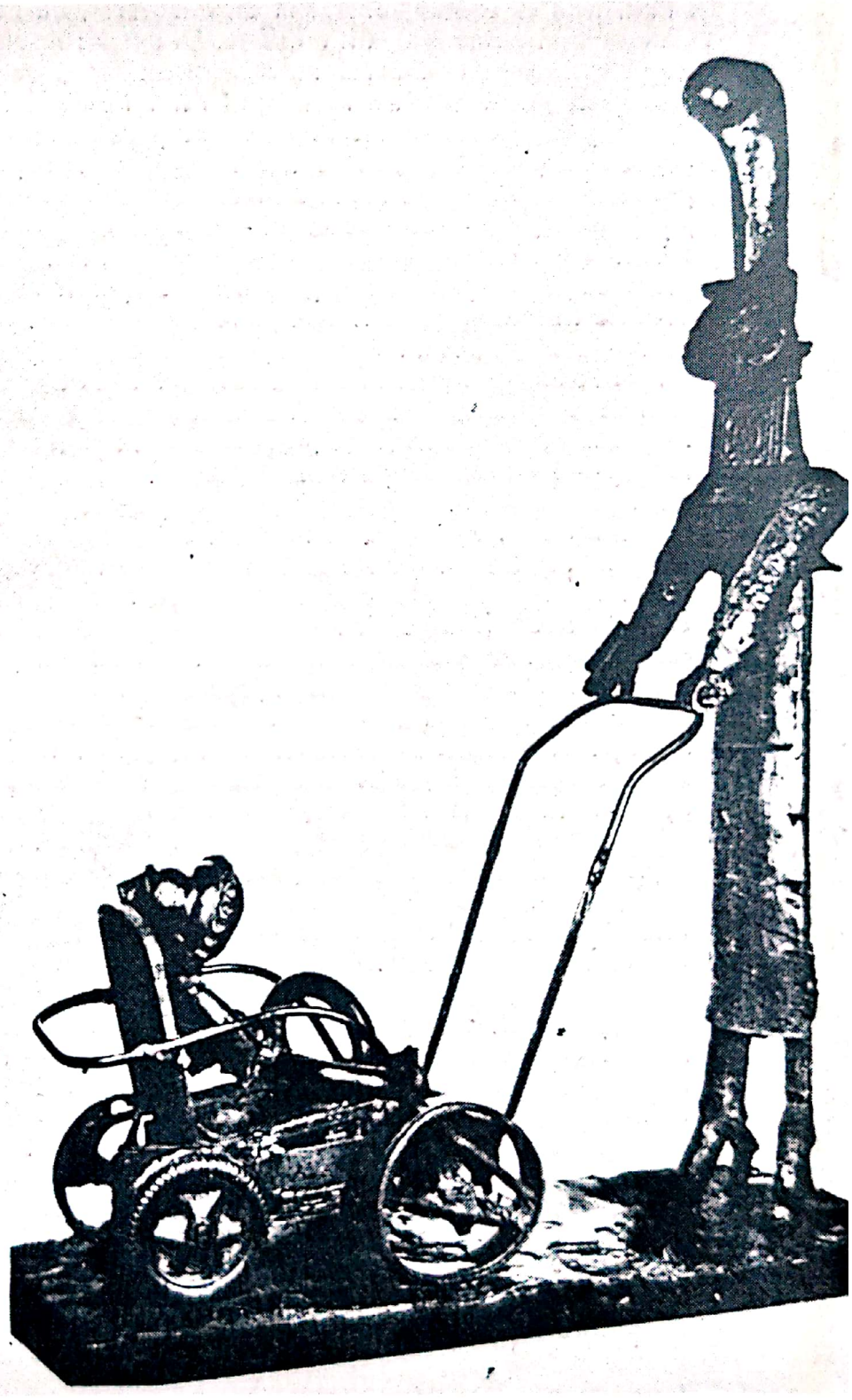


12

13

Scanned with OKEN Scanner

14



15

Scanned with OKEN Scanner

Astfel stînd lucrurile, ar trebui poate să ne așteptăm ca, ignorată sau neglijată de școala oficială, arta să nu aibă decît o existență precară în conștiința publică. În lipsa oricărei discipline (la nivelul primar și secundar, în tot cazul, făcînd abstracție de nivelul universitar, de care voi vorbi ulterior), am fi îndreptățiți să credem că și rolul artei în aceeași conștiință publică este minor. Fără să mergem pînă acolo încît să afirmăm că tocmai contrariul este adevărat, nu ne putem împiedica să fim mirați de interesul pe care arta îl trezește. Ea există: lucrul acesta este cunoscut și nimeni nu se îndoiește de el. Curios: arta se bucură chiar de un prestigiu ocult pe care opinia publică îl personalizează în nume-faruri: Rembrandt, Rafael, Picasso. Situație paradoxală peste care se trece de obicei cu prea multă ușurință. În lipsa unei cunoașteri organizate prin școală, societatea integrează arta prin ceea ce s-ar putea numi un *proces de ontologizare*, subordonînd-o ideii de Frumos. Proces iscusit care duce la jocul definițiilor — *ce este arta?* — și care adoptă demersul școlar prin excelență: verbalizarea. Distanțele geografice, materiale și financiare astfel înlăturate, la urma urmei te poți dispensa de grija de *a vedea* operele de artă. Esența suplinește existența. Trebuie însă să precizăm: esența verbalizată, ceea ce se înțelege prin frumos, urît, sublim, adevărat, etc. Pe de altă parte, se califică pentru a vorbi despre artă, tocmai cel ce strălucește prin mînuirea cuvîntului sau a scrierii. Surprindem, astfel, pe viu, cum tehnologia verbală a comunicării școlare recuperează ceea ce tinde să-i scape. Putem atunci să ne întrebăm — și este una din preocupările fundamentale ale acestei lucrări — dacă tehnologia verbală și comunicarea școlară nu sînt legate de o anumită formă de cultură.

Examenele destinate să măsoare aptitudinile diferitelor grupuri socio-culturale arată în ce măsură clasele favorizate obțin rezultate medii superioare rezultatelor medii constatate la grupurile defavorizate, *mai ales cînd e vorba de texte verbale implicînd mînu.rea limbajului*. Această inegalitate scade simțitor cînd e vorba de teste care fac apel la manifestări neverbale. Schimbările produse astăzi în difuzarea informației nu sînt oare pe cale de a provoca o revizuire a probelor și a conceperii lor? Comunicarea audio-vizuală și comunicarea audio-tactilă nu sînt oare pe cale să treacă înaintea organizării tradiționale a cunoașterii? Problema este cu atît mai serioasă cu cît comunicarea ține, mai departe, de o dimensiune axiologică. Alegerea valorilor operate în interiorul tehnologiei verbale riscă, deci, de a fi pusă în discuție ca însăși cultura și cadrele de referință pe care ea le implică. Dar acest lucru nu s-a și întîmplat deja? Judecățile de valoare despre care se credea că pot fi ridicate la rangul de norme, ne par acum niște fantasme, și ontologia pe care o invocau pentru a-și păstra autoritatea, seamănă mai mult cu un vis perimat decît cu o realitate.

Să facem un bilanț. Comparația pe care am introdus-o între literatură și artă, nu era cîtuși de puțin o problemă de conținut. Ea tindea să arate în ce măsură condițiile tipăriturii, omogenizînd cuvinte, cărți, ediții, deplasări și transporturi, favorizează învățămîntul literaturii, În schimb, arta, în măsura în care este considerată sub aspectul operelor, este disproporționat defavorizată pentru motivele arătate. Se înțelege că, dată fiind această situație, definiția ontologică joacă încă un rol pe care l-a pierdut cu totul în științele exacte și pe care îl pierde tot mai mult în științele sociale și umane. Fără îndoială, anumite condiții sînt pe cale de a se schimba: dar abia de un deceniu sau de două, reproducerile în culori, călătoriile și turismul cultural au devenit accesibile. Schimbarea nu se produce însă nici dintr-odată și nici în timp uniform.

Dinadins, în paginile precedente, am vorbit despre artă și despre literatură în funcție de experiența noastră curentă, aceea pe care fiecare din noi o poate verifica controlîndu-și propriile amintiri din școală. Integrarea culturală la care procedează școala este, într-adevăr, cu atît mai puternică cu cît, dacă conținuturile se șterg, *rela-*

Scanned with OKEN Scanner

ţiile-suport care ne-au fost predate susbsită în tot restul vieţii, în cadrele noastre de referinţă, în felul nostru de a gîndi, de a simţi, pînă şi în comportarea cotidiană.

Lucrul acesta este atît de adevărat încît opinia care aplaudă performanţele ştiinţei şi tehnologiei moderne, face o deosebire între *artă* şi *artă modernă*. Cea dintîi nu are nevoie de nici o specificare, chiar dacă termenul este însoţit uneori de epitetul *clasică*, ca şi cum arta moştenită ar transcende istoricitatea şi ar acoperi efectiv însăşi noţiunea de artă. Dimpotrivă termenii care compun expresia *artă modernă* sînt departe de a se confunda. De teamă să nu pară a subscrie o recunoaştere implicită, opinia tinde să substantivizeze adjectivul: *ăsta-i modernism*, auzi spunîndu-se, *modernul* opunîndu-se *clasicului* sau *tradiţionalului*, socotite singure solide, serioase, valabile. Formulări aproximative, familiare sau destinate doar oamenilor inculţi? Eroare! Numeroşi sînt chiar cei care aparţinînd claselor favorizate, se arată cu atît mai refractari, cu cît educaţia, poziţia şi autoritatea lor le impune un fel de obligaţie de a se pronunţa. Printre aceştia întîlneşti — şi încă cu ce siguranţă de sine! — convingerea că arta răspunde unei definiţii ontologice căreia dicţionarele îi furnizează enunţarea, filozofii cauţiunea, arta trecutului modelul şi Bursa garanţia: două milioane pentru un Sisley, trei milioane pentru un Renoir, cinci milioane pentru un Monet, opt milioane pentru un Cézanne. Cum să te îndoieşti de o ontologie care se exprimă prin cifre? (Alături de ea, aceea a lui Platon apare foarte palidă). Astfel, arta transcendentală care corespunde normelor şi standingului unei clase intră în circuitul pieţei unde cota preţurilor îi ţine loc de valoare. S-ar putea însă ca această atitudine să aparţină mai curînd îngrădirii unei clase decît culturii. Şi cînd clasa se va dezagrega, cultura să facă să se dezagrege şi cadrele, şcolare şi sociale.

Arta şi atitudinea filosofică

Cei mai mulţi filozofi, din Occident sau din Orient, din Antichitate, din Evul Mediu sau din vremurile noi, s-au ocupat şi de artă. Sau, mai bine zis, au consacrat şi artei, în proporţii diverse, o parte din gîndirea lor: dialoguri, tratate, cursuri, aforisme. Fie că în opera lor, arta ocupă un loc central sau marginal, se constată, în general, că filozofii se străduiesc în primul rînd să definească *Frumosul* sau un concept echivalent a cărui realitate obiectivă, chiar cînd este pusă la îndoială, ca la un Kant, nu este recuzată.

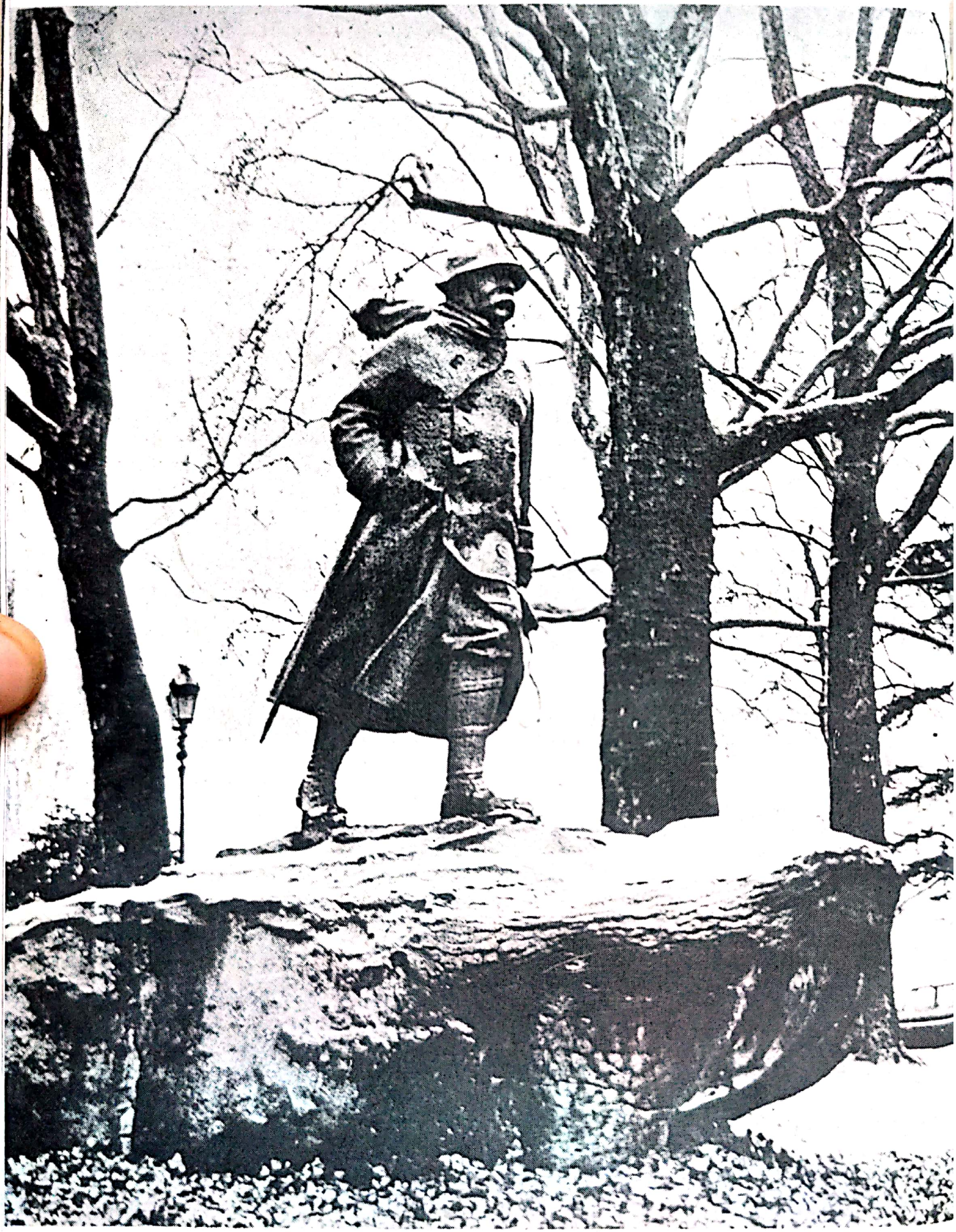
Instaurînd o *esenţă* a artei, ei stabilesc criterii servind de punct de plecare a ceea ce este frumos şi a ceea ce nu este. Prin această procedare au fost formulate normele de care artistul şi cei care îl judecă, trebuie să ţină seama.

Iată însă că deşi, aşa cum a afirmat critica, orice sistem filozofic aparţine unei epoci care, în acelaşi timp îl datează şi îl şi luminează, constatăm nu fără oarecare surprindere, analogii ce par să nu se sinchisească nici de timp şi nici de spaţiu.

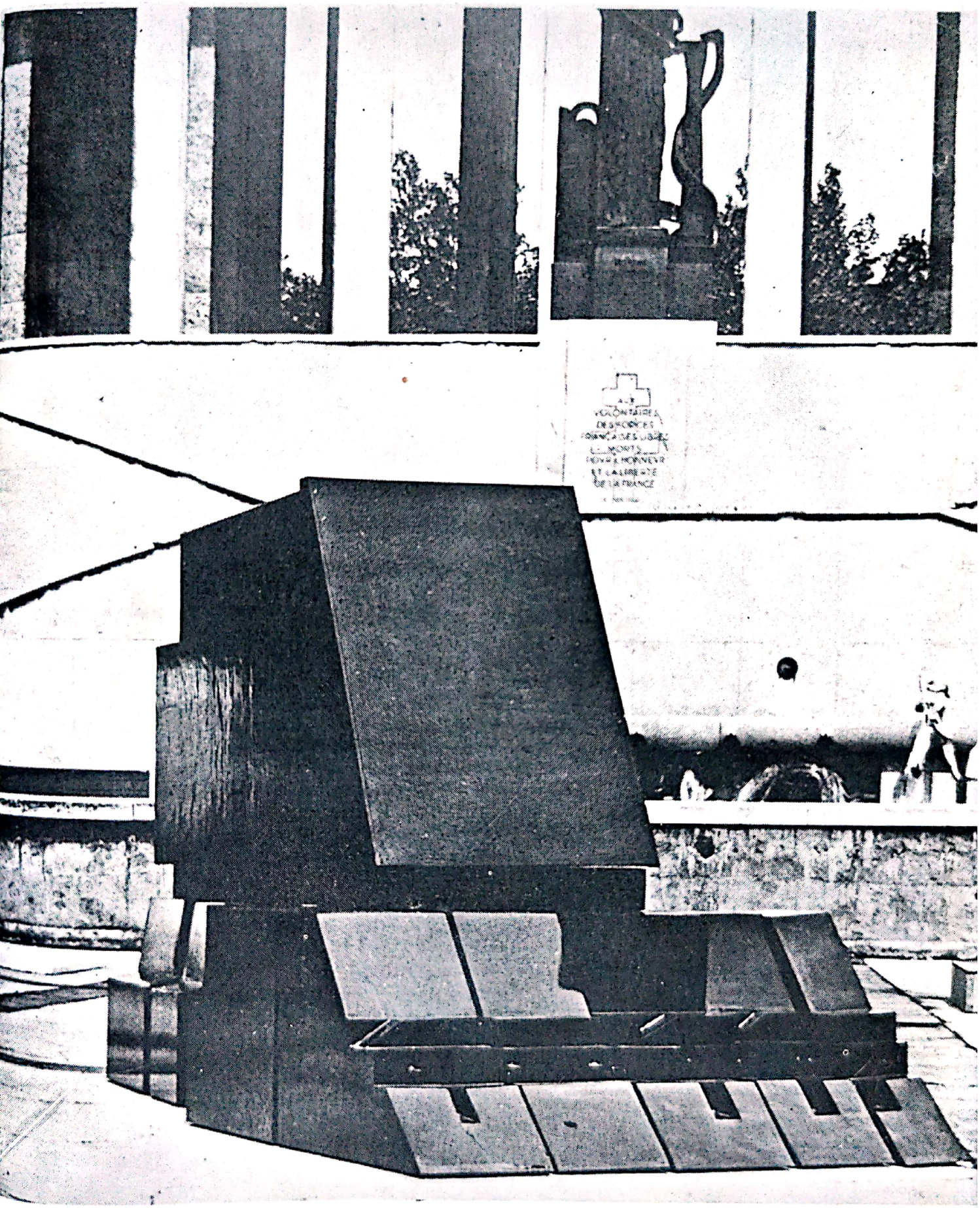
De aceea, putem, pe bună dreptate, să ne întrebăm cum este cu putinţă ca oameni atît de diverşi, aparţinînd unor epoci atît de îndepărtate unele de altele, în spaţiu ca şi în timp, trăind în ambianţe istorice adesea fără nici o legătură între ele, şi care au văzut născîndu-se opere atît de deosebite ca Partenonul, manuscrisele ornamentate în culori ale Evului Mediu, iconostasele lui Van Eyck, tavanele pictate de Tintoretto şi colajele lui Picasso, să fi avut un anumit *fel de a filozofa*, o anumită *întorsătură* de penel sau de condei, pe scurt: o atitudine comună?

Adevărul este că pe filozof îl preocupă mai puţin artiştii şi operele în sine, cît stabilirea, în substanţă, a unor *concepte*, deci *arta considerată ca o realitate unitară*. În plus, spre deosebire de omul de ştiinţă, filozoful nu este de loc ispitit să facă sau să propună experienţe, de vreme ce *arta este, pentru el, un dat*. (Odată realizată, o operă de artă nu poate fi refăcută). Nu este, deci, o întîmplare că *natura* artei, *originea* artei

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

7. Clar de terra, Apollo XI
8. VICTOR VASARELY: *Vega Fell*, detaliu, 1970
9. Crater lunar, Apollo XI
10. Apollo XI: Lem, decolare
11. *Venus din Milo*. ultimul pătrar al sec. II, î.e.n. Muzeul Luvru,
12. *Sfînta Maria Egipțiana*, 1313—1315. Ecous, Eure
13. Virtute 1522. Mormînt al Margaretei de Austria, Brou
14. DEGAS: *Dansatoare în repaos*, Muzeul Luvru
15. PICASSO: *Femeie cu căruciorul de copil*. 1950
16. Monumentul lui Clemenceau pe Champs-Elysées, 1922
17. *Le pied Sacré*, de HORIA DAMIAN, pe terasa Muzeului de Artă Modernă din Paris.
18. JUAN GENOVÈS: *Aproximation*, 1966

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

constituie pentru gînditor probleme privilegiate. Într-adevăr, ele răspund cel mai bine preocupării și formulării conceptuale. În această perspectivă, este de înțeles că specifitatea spațială (care este un aspect particular) să nu joace, ca și specifitatea temporală decît un rol limitat. Pentru filozof, este mai puțin important să deosebești varietatea exprimărilor artistice în cadrul diferitelor culturi, să stabilești diversitatea mileniilor și veacurilor, decît să desprinzi *esența* asupra căreia conceptele au o priză durabilă, în vederea elaborării, la limită, a unui sistem netemporal.

Privind de aproape lucrurile, constatăm că atitudinea, comportarea, și procedările filozofice, în ciuda unor divergențe uneori totuși notorii și chiar în ciuda unor orientări atît de extreme ca obiectivismul de inspirație platonică și subiectivismul de inspirație kantiană, rămîn tributare *discursului despre artă*. Analogia este deci, în cele din urmă, mai puțin surprinzătoare decît poate părea la prima vedere, fiindcă toate pozițiile sînt construite în linii mari pe același teren și cu aceleași mijloace. Aspectul principal al revoluției actuale este faptul că pentru prima dată aceste condiții *constitutive* sînt zdruncinate. Pentru prima dată, problemele, procedările, nu se mai formulează exclusiv sau, mai ales, în interiorul cîmpului filozofic. Informația multiformă schimbă regulile jocului cunoașterii.

Arta și atitudinea istorică

Fără să ne întoarcem prea mult în timp, este util să amintim că lui Vasari îi datorăm o primă schițare. În lucrarea sa *Viețile celor mai excelenți pictori, sculptori și arhitecți*, publicată înainte de 1550, se găsesc deja notate: 1. determinarea unui *obiect*: operele de artă, considerate ca atare de către contemporani; 2. *clasificarea explicită a artelor*: pictură, sculptură, arhitectură; 3. stabilirea *unei succesiuni organizate și articulate* : e vorba de artiștii care s-au succedat pe întindere de aproape trei secole; 4. *clasificarea operelor* fiecărui artist: proiect cronologic; 5. determinarea unui *sistem explicativ*, elaborat folosind biografia, afirmații atribuite artiștilor și judecăți de valoare formulate asupra acestora fie de contemporanii lor fie de oameni din epoci diferite; 6. determinarea unui *sistem* axiologic care îmbină cunoașterea antichității cu *maniera modernă*: Michelangelo îi apare lui Vasari drept punctul de perfecțiune spre care tinde puterea superaomenească a artei; 7. determinarea unei *evoluții*: Michelangelo fiind considerat drept *apex*, tot ce-l precede este socotit ca *etape* ale progresului și tot ce i-a urmat drept etape ale declinului.

Celebra lucrare a lui Winckelmann, *Istoria artei la cei vechi* (1764) extinde, două veacuri după Vasari, cunoașterea artei la bazinul mediteranian. De aci înainte, interesul nu se mai îndreaptă spre pictură ci spre sculptură și, cu osebire, spre sculptura greacă și romană. Autorul își precizează concepția sa în acești termeni:

„Artele care au o legătură cu desenul au început, ca toate celelalte invenții umane, cu purul necesar. Mai apoi au aspirat la frumos. După care au trecut la excesiv și la exagerare. Iată, trei perioade principale". ..

Un secol mai tîrziu, Morelli în Italia, Rumhor în Germania, și Taine în Franța, se străduiesc, cu orientări diferite, să precizeze problemele: atribuiri, critici ale isvoarelor, metode comparative, influențe, elaborare a cadrelor, atît spațiale cît și temporale, scopul fiind de a constitui o istorie a artei după modelul celorlalte discipline. Această intenție rezultă și mai limpede din cele două lucrări ale lui Jacob Burckhardt: celebra sa *Civilizație a Renașterii în Italia* (1860) — care situează faptele artistice în interiorul istoriei civilizației — și *Cicero* (1885).

Cu veacul XIX se deschide o perioadă care pune accentul pe problemele formale mai ales prin lucrările lui Wölflin și ale lui Focillon. Nu socotim că ar fi cazui să aruncăm o privire și asupra secolului nostru nici să semnalăm contrastul între concepția

Scanned with OKEN Scanner

rasistă a unui Strogowsky și aportul atît de fecund al unui Riegl care, în *Kunstwollen* (voință de artă) opunîndu-se *puterii de artă* și capacității de imitare, a liberat judecata de valoare de prejudecățile academice (criteriile perfecțiunii moștenite de la formalismul greco-roman) și a deschis porțile cunoașterii artelor așa zise *barbare*, precum și a celor socotite *minore*. La fel nu poate fi vorba nici să urmărim pe Croce și nici pe cei care se opun intuiționismului său sau se reîntoc la el.

Ce constituie atunci adevărata temelie a artei? În linii mari și, în ciuda deosebirilor foarte numeroase constatate între ele, pe un anumit număr de presupuneri și de *postulate*: în primul rînd, că există *un obiect, artă*, distinct de *ne-artă ;* apoi că acest *obiect* este susceptibil de o definiție sau de mai multe (de unde ideea sau mai curînd sentimentul, chiar la cei care refuză orice idealism, al unei esențe și al unor criterii); însfîrșit, existența operelor al căror ansamblu constitue un *corpus*. Fie însă că te bazezi pe acest *corpus*, pe o idee sau pe o concepție sau pe toate trei dintr-o odată, rămîne în picioare faptul că alegerea *operelor de artă* este cea considerată obișnuit ca atare. Alegere care, așa cum am văzut, în general nu este a istoricului dar pe care el o înregistrează și o consfințește, pornind mai puțin de la fapte cît de la *valori stabilite*.

Acest lucru a fost deosebit de bine pus în lumină de Francastel ale cărui lucrări deschid o perspectivă fecundă din punct de vedere sociologic. Alte cercetări, de tip psihanalitic, lingvistic, structuralist — asupra cărora vom reveni — atestă o repunere în discuție pe care André Chastel o rezumă astfel:

„Toate aceste dezvoltări, au avut drept rezultat să ducă istoria artei în situația de a nu se mai înfățișa astăzi ca o disciplină unitară ci ca un complex de discipline puternic definite". [A trebuit să treacă un deceniu sau două pentru ca în istoria artei să mijească o schimbare radicală. Care, de alsfel, este în curs de desvoltare. Putem într-adevăr să ne întrebăm dacă, continuînd să se prevaleze de un *corpus* și desfășurîndu-se în gîndire verbalistă, o disciplină va mai putea răspunde multă vreme condițiilor în care arta se constituie și se comunică în zilele noastre. Mai mult chiar decît metodele și definițiile, obiectul el însuși este pe cale de a se schimba.

De la obiect la informație

Orice știință, inclusiv istoria artei, implică un *obiect* — despre ce anume se vorbește — și deasemenea un *punct de vedere* determinat — de la care pornind, pertinența poate face o deosebire între informația generală și ceea ce trebuie reținut. Contrar a ceea ce se presupune uneori, *obiectul* nu-ți sare din prima clipă în ochi. El rezultă dintr-o elaborare complexă care ea însăși răspunde unei motivări nu mai puțin complexe. Oamenii folosesc, vorbirea, fără îndoială, de la originea lor. Totuși, numai de foarte curînd au început să-și pună întrebări despre limbajul lor și, numai de curînd, au făcut din aceste întrebări o știință. Fie că e vorba de lingvistică, de biologie sau de chimie, nu *obiectul* se prezintă în mod spontan minții, ci ceea ce mintea urmărește în funcție de un obiectiv determinat. După cum mă plimb sau vînez, tufișurile îmi apar, în primul caz, ca argumente ale naturii, proprii să-mi alimenteze visarea, și, în al doilea, ca niște adăposturi sau ascunzători de unde poate țîșni pe neașteptate iepurele sau prepelița. Ceea ce în mod obișnuit se numește *tufiș*, se transformă efectiv după atitudinea mea: ieșit la plimbare, admir frunzișul sau caut umbra sub care pot să mă așez; vînător, pîndesc cu privirea fixă vînatul probabil care poate să svîcnească. În sens larg, orice activitate este o acțiune strategică avînd ca efect o dublă sistematizare reciprocă. Pe deoparte, eu mă ajustez lucrurilor și obiectelor în funcție de acțiunea întreprinsă; pe de alta, lucrurile și obiectele se ajustează la obiectivul acțiunii mele. Este ceea ce Uexköll observă la căpușe, animal prin excelență rudi-

mentar, a cărui acțiune constă pur și simplu în a se lăsa să cadă pe prada sa de îndată ce acidul butiric pe care-l răspîndesc mamiferele îi semnalează apropierea hranei sale. Obiectul nu participă la acțiune decît prin faptul că trebuie să posede caracterele necesare care pot servi, pe deoparte, ca purtători de elemente perceptibile, care trebuie să fie în conexiune structurală unele cu celelalte, notează savantul naturalist care precizează: „Orice subiect își țese relațiile ca niște fire de păianjen care să-i poarte existența". Așa face căpușa, așa face vînătorul care apasă pe trăgaci de îndată ce țîșnește iepurele pîndit, așa face și lingvistul care așteaptă semnalul lingvistic declanșat de principiul pertinenței pentru a-și prinde cu un ac prada. Să nu se creadă că din maliție continui să citez pe Uexhöll. Dar e greu să reziști unei descrieri din toate privințele exemplară: „Căpușa stă suspendată, fără nici o mișcare, de vîrful unei crenguțe, într-un luminiș. Poziția ei îi oferă posibilitatea să se lase să cadă pe un mamifer care s-ar întîmpla să treacă. De la tot ce o înconjoară, nici o excitație nu îi parvine. Dar iată că un mamifer se apropie. Sîngele lui e necesar procreării descendenților ei. În această clipă, se petrece ceva uluitor: dintre toate efectele răspîndite de corpul mamiferului, numai trei și numai într-o anumită ordine, îi parvin și devin excitații. În lumea gigantică de care este înconjurată infima căpușă, trei stimulanți strălucesc ca trei semnale luminoase în beznă și îi servesc de plăci indicatoare care o vor conduce fără greș la țintă. Pentru aceasta, căpușa este prevăzută, în afara corpului, cu receptoarele și ejectoarele lui, cu trei semnale perceptive pe care le poate transforma în caractere perceptive. Și desfășurarea actelor căpușei este atît de puternic prescrisă de aceste caractere perceptive, încît ea nu poate produce decît caractere active, bine determinate. Bogăția lumii care înconjură căpușa dispare și se reduce la o biată formă care consistă esențial în trei caractere perceptive și trei caractere active: mediul ei. Dar sărăcia mediului condiționează siguranța acțiunii și siguranța este mai importantă ca bogăția".

Să lăsăm la o parte deosebirile pe care am fi ispitiți să le multiplicăm urcîndu-ne de la căpușă la om, ca să conchidem sumar: obiectul nu este un dat; *el există întotdeauna pentru noi în interiorul unui raport care îl face purtător de semnificații*, ansamblu de semnale pe care îl folosim în funcție de acțiunea pe care ne-am propus-o. Cu cît raportul este mai simplu cu atît purtătorul de semnificație este el însuși simplu.

Pentru căpușă, două posibilități: 0 = lipsă de miros de acid butiric, lipsă de mamifer, lipsă de hrană; 1 = prezență de acid butiric, sînge cald, hrană și viață. Codul binar funcționează în stare pură! Pe măsură ce crește complexitatea, complexitatea mediului, a subiectului și a obiectului, crește simultan. Pentru vînător, posibilitățile de a găsi un iepure sau o becațină în ținta puștii sale, sînt mult mai mari în Sologne decît în Laponia; însă în ambele cazuri, este aproape exclus să împuște un bivol sau un leu și total exclus să doboare un mamut. Cu cît sînt mai mari posibilitățile ca un ansamblu de semnale să se reproducă, cu atît mai mare este posibilitatea, pentru subiect, ca acest ansamblu de semnale să se transforme în obiect; cu cît o situație este repetitivă, cu atît semnificația se obiectivează. De altfel, datorită acestei condiții, făpturile de o aceeași specie crează un mediu comun în care pot să comunice. Orice percepție ne trimite la speța din care facem parte. Omul căruia i s-ar zbîrli pielea la trecerea unui pește, a unui nor sau a unei corăbii, n-ar fi om; ar fi un arici de mare. Ce este adevărat despre percepție, este adevărat și despre semnificație, care, de altfel, este o prelungire a percepției. De aceea este ușor de înțeles că semnalele simbolice ale limbajului nostru se identifică cu obiectele pe care le desemnează . . . Concrete sau abstracte, *obiectele* sînt *ansamblul de semnale* pe care le comandă strategia acțiunii întreprinse și care le dă formă și semnificație. Ansamblurile de ansambluri de semnale constituie cunoașterea noastră. Aceasta nu este însă un produs natural; ea provine de la o informație stabilizată într-un loc anume și pentru un grup comun.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel obiectul care, într-o cultură dată, se înțelege de la sine, devine într-o altă societate un sistem de semnale pe care trebuie să înveți să-l descifrezi. Este situația de care se lovește orice etnolog, orice arheolog și, astăzi, cei mai mulți turiști: semnificația străină este pentru fiecare dintre ei o enigmă. *Orice obiect socio-cultural există, deci, nu atît în virtutea unui statut mitologic sau numai existențial, ci prin situația sa, în interiorul unui sistem de referințe, el însuși produs de sistemul de comunicare al acestui grup.*

Atîta vreme cît *opera de artă* s-a bucurat, prin forța lucrurilor, sau mai curînd prin acord tacit (cîteodată explicit), de un statut privilegiat, care amestecă, nu fără ambiguitate, mitologia și axiologia, se poate spune că ea a constituit un *obiect*. Dar nu mai este sigur că aceste condiții, datorite și împrejurărilor istorice și împrejurărilor tehnice, să se mențină. Orice disciplină fie că se vrea sau își spune științifică, fie că este socotită ca atare, este pusă din nou în discuție. Cum s-a constituit *arta* ca să devină *obiect* de cunoaștere? Pe ce căi? Prin ce mijloace? Cum s-au constituit *noțiunile* pe care ne sprijinim? Care este validitatea lor? Cine le stabilește? În numele a ce? Dacă ne gîndim bine, sfîrșim prin a constata că ucenicia cunoștințelor importă mai puțin ca ucenicia sistemului de comunicare prin care cunoștințele se elaborează și se transmit. Si în zilele noastre, *obiectul* este amenințat să explodeze de către o informație neîntreruptă și multiformă. Mesajele verbale, neverbale, audio-vizuale audio-tactile, se propagă la distanțe scurte și lungi. Împrăștierea, dispersarea sînt o regulă. Să nu disprețuim prea repede pletora. Deosebirile pe care ne obișnuisem să le facem reflectau o stare a culturii în care prevalau rețele puternic articulate. Intoarcerea la trecut este interzisă. Nimic mai ispititor decît orbirea care lovește pe intelectual, și din care acesta face *demnitatea* sa. De aceea, îi și este atît de greu să se vindece. Dar problema nu este să schimbi punctul de vedere. Problema este să *schimbi vederea*, ceea ce este cel mai anevoie, *să-ți schimbi atitudinea*: în speță, să accepți ca problema să nu se mai pună cu datele obișnuite. Este la fel de zadarnic să opui un program universitar sumarelor revistelor *Match, Epoca* sau *Times Magazine*, sau să te alarmezi de adaptările pe care cinematograful sau televiziunea le fac după piese de teatru sau după roman. Fenomenele emergente au șansa de a fi percepute numai într-o perspectivă lărgită.

Definiție nouă a culturii sau cultură nouă?

Așa cum Ralph Linton a demonstrat-o, orice fenomen dobîndește o dimensiune culturală de îndată ce, printr-o schimbare de atitudine, nu-l mai consideri într-o perspectivă utilitară ci ca o expresie a unei anumite forme a vieții sociale. Din clipa în care noțiunile încetează de a mai fi reținute de cadrele de referință, ele însele definite de ontologia în curs (în fapt, ideologia proprie grupului, clasei sau clanului în stare de a o impune), asistăm la o slăbire a legăturilor. Noțiunile cele mai ferme se desfac. Piesele sistemului capătă joc. Cultura încetează de a mai fi acea dozare de instrucțiune, de educație, de bune maniere, după care recunoșteai pe umanistul de odinioară, care se socotea încă reprezentant al idealului acelui *honnête homme* a cărui minte *cultivată*, după spusa lui Littré, era aceea *a unui om instruit și împodobit cu cunoștințe plăcute*. În zilele noastre, cultura se dobîndește în egală măsură la cinematograf și la universitate, la televizor și la școală. Librăriile și bibliotecile sînt concurate acum de chioșcurile de ziare, iar cărțile de afișe, de prospecte, de manifeste. Aparatul fotografic, radioul, diapozitivele, cărțile poștale, ziarele, revistele ilustrate, discurile, dictafoanele, mașinile de scris nu țin numai de domeniul tehnicii și al economiei. *Prin activitățile pe care le condiționează, fiecare din aceste elemente au devenit factori de cultură, fiindcă fiecare contribuie, în felul său, la elaborarea comunicării.*

Scanned with OKEN Scanner

Întocmai, de altfel, ca și magazinele specializate de lux, magazinele universale hotelurile, garajele, drumurile, autostrăzile, stațiile de benzină și de depanare, aeroporturile, restaurantele care sînt locuri de întîlnire și de schimburi. Fără să uităm îmbrăcămintea, mobilierul, locuința, aparatele, produsele industriale care toate modelează comportamentul, felul nostru de a simți și de a acționa. Să nu omitem nici războaiele, violențele, tortura, suferințele, nenorocirile, catastrofele ale căror imagini, greu de suportat, bîntuie mai mult ecranele decît conștiința noastră. *Planetară, cultura este tot ce, într-o măsură sau alta, ne privește și de care ne simțim și noi priviți*

O opoziție depășită: spre o cultură a mediului înconjurător

Culturii de clasă i se opune astăzi cultura de massă. Așa se spune cel puțin. Să luăm seama însă la terminologie. Care nu este niciodată inofensivă. Pornind de la cultura de clasă (care singură judecă, vorbește, scrie) se stabilește cultura de massă. Opoziția duce la o dicotomie. Deoparte, cultura de clasă sau a elitei, care este *cultura* și în care se rezumă valorile tradiționale ale adevărului, frumosului și binelui; de partea cealaltă, *cultura de massă* care este expres specificată și ale cărei ghilimele îi atestă și aproximativul și caracterul popular, frust, inferior. *Oricare ar fi el, un fenomen nou este întotdeauna văzut, judecat și pus în perspectivă de către sistemul stabilit, cu vocabularul și în formele de comunicare care îi sînt proprii.* Dicotomia duce la denaturare: cultura de massă se definește ca o realitate degradantă în felul în care, la Platon, aparențele își apără viața lor fără vlagă de ideile pe care cerul le păstrează inalterabile.

Atîta vreme cît cultura de massă (să folosim încă acest termen, în chip provizoriu) se menține în stare de emergență, ea tinde să ia drept model cultura de clasă. Dar, în zilele noastre, ea se desvoltă cu atîta rigoare, încît devine din ce în ce mai mult locul comunicării nu numai al marelui public ci al tuturora, inclusiv al oamenilor zișI *cultivați*. Fie că vrem, fie că nu o vrem, astăzi sîntem din ce în ce mai mult, chemați să împărțim aceeași situație.

Ceea ce nu înseamnă că cultura de massă biruie și alungă cultura de clasă (sau *cultura cultivată*, cum o numește Edgar Morin. Trebuie să ne ferim de opozițiile lingvistice și mai mult decît de compartimentele care sînt consecința lor. Impunînd ierarhia superiorității și a inferiorității, a elitei și a massei, *cultura de clasă impune valori și termeni a căror opoziție aparține fundamentului sistemului însuși*. Dar situația care se desenează astăzi repune în cauză sistemul în care ne obișnuisem să formulăm și să rezolvăm problemele. Mijloacele de massă care intervin pretutindeni și necontenit în viața noastră cotidiană, sînt pe cale de a *învălui* culturile tradiționale. Nu mai este cu putință nici să le respingi, nici să le neglijezi; este primejdios să stai la o parte și să te prefaci, așa cum fac încă multe minți distinse, că le socotești lipsite de importanță. A propune unei instanțe universitare studierea mijloacelor folosite de *mass media* sau rolul lor, mai pare și astăzi, dacă nu o enormitate, în orice caz un lucru de minimă importanță. și totuși, în aria în care se manifestă, *mass media* se formulează în sensul cel mai riguros, *punerea în comun*. Fără riscul de a fi desmințit, putem afirma că ne aflăm în prezența unei *culturi a mediului înconjutător*, căreia nu mai este cu putință să-i aplicăm vechile noastre criterii.

Arta mai este încă artă?

Într-o societate caracterizată prin stabilitatea condițiilor și instituțiilor sau, mai exact (fiindcă istoria este pretutindeni plină de vicisitudini), într-o societate caracterizată de *un sistem de comunicare relativ stabil*, așa cum a fost cazul în cultura noastră

Scanned with OKEN Scanner

occidentală pînă la o epocă foarte recentă, categoria conceptuală de *artă* servește de cadru de referință emițătorilor și receptorilor potrivit modelelor, normelor și criteriilor de transmisie în vigoare. Sistem de valori și sistem de comunicare se acordă pentru a face să se respecte o clasificare ierarhică pe care o găsim și în organizația socială și în deosebirea dintre genuri. Dar cînd sistemul de comunicare se folosește, cum este cazul în zilele noastre, de mijloace din ce în ce mai numeroase și felurite care multiplică schimburile și le extind în toate sensurile, principii, norme, criterii, cadre de referință își pierd deosebirile lor specifice pentru a se contopi în cîmpul de informație generalizat. Aceasta este revoluția copernicană care se petrece sub ochii noștri și de care — trebuie oare s-o spunem și s-o o repetăm mereu? — nu ne dăm seama decît prin străfulgerări.

Chiar dacă termenul *artă* continuă să aibă o definiție în dicționare, la școală sau la universitate, *arta* respinge definițiile. Ferindu-se de încadrarea filozofică și istorică, arta caută din ce în ce mai mult să se lege de o experiență socială totală care are însușirea de a scăpa clasificării — în dublul sens de *clasare* și de *dispunere în clase*. Tendințele sînt de pe acum destul de sensibile pentru ca liniile de forță să se întrevadă. În loc ca artistul să se conformeze statutului predecesorilor săi, îl vedem pretutindeni repunînd în discuție acest statut. Așa cum este repusă în discuție însăși deosebirea dintre arte. În ciuda greutăților terminologice. *Poor art*, artă cinetică artă psihopatologică, artă conceptuală, artă a mediului înconjurător, artă ecologică Pînă și tapiseria, artă prin excelentă decorativă — căreia Lurçat îi descoperise vocația murală și monumentală — și-a spart în țăndări cadrul obișnuit, în ultimii ani. „Tapiseria mai este încă tapiserie?" se întreabă pictori, cartonieri, țesători, critici filozofi, istorici a căror nedumerire nu se deosebește prea mult de aceea a publicului. Atitudinea întrebătoare este dublu semnificativă. Pe deoparte, ea atestă schimbarea radicală pe cale de a se produce; pe de alta, ea dovedește (termenul de *tapiserie* putînd fi înlocuit cu oricare altul) că este vorba de întreaga cunoaștere. *Mai este ea ceea ce știam că este?* Iată marea întrebare. Dar să ne reîntoarcem la exemplul nostru. Faptul de a ne întreba *dacă tapiseria mai este încă tapiserie* implică:

1. Convingerea că există o artă numită tapiserie și care se deosebește de celelalte arte (sculptură, pictură, ceramică, broderie etc.)

2. Evidența că arta se definește printr-o esență particulară sau un ansamblu de caracteristici, care ține de o definiție aflată în dicționare și garantată de ele: *Lucrare de artă în țesătură, efectuată la război, în care desenul rezultă din însăși încrucișarea firelor și care este destinată a servi de panouri verticale* spune dicționarul Robert; *lucrare mare, făcută la război, cu lînă, mătase și aur și destinată a acoperi sau a împodobi pereții*, spune dicționarul Larousse al secolului XX.

3. Precizarea că tapiseria comportă o *dublă extindere*: în timp (toate creațiile în acest domeniu care se desfășoară de la origini pînă astăzi) și în spațiu (toate operele care corespund calităților specifice enunțate de definiție).

4. Faptul că tapiseria se deosebește după *grade de valoare* care merg de la lucrarea mediocră la capodoperă.

Astfel, tapiseria se definește în funcție de anumite variabile — variabile istorice, variabile calitative specifice, variabile gradat valorice — constituind un ansamblu care își află și el loc într-unul mai vast, al artelor zise decorative; ansamblu, la rîndul lui, inclus în ansamblul artelor plastice etc.

Este ușor de înțeles de ce o întrebare aparent atît de inofensivă și de un interes, la urma urmei, foarte limitat *(tapiseria mai este încă tapiserie ?)* poate avea o asemenea greutate. Nu numai arta tapiseriei este pusă în cauză — ceea ce nu ar fi mare lucru — ci întreg sistemul pe care ne sprijinim. Și, mai mult chiar decît sistemul, *atitudinea* prin care aderăm la acest sistem. *Obiectul nou* nu se mai integrează. El deschide capa-

Scanned with OKEN Scanner

citatea noastră de asimilare. Intonația care însoțește întrebarea reflectă, dincolo de suprindere, de indignare chiar, o profundă răscolire. Într-adevăr, cunoașterea nu este numai o chestiune de noțiuni: ea este articulată ființei noastre, face parte din afectivitatea noastră. Orice atingere gravă a ei, ne tulbură pînă în străfunduri. Gîndul că nu ne mai putem *conforma* ne amenință să ne pierdem siguranța, poate chiar identitatea. Amenințarea declanșează sisteme de alarmă, sisteme ofensive sau defensive, care se traduc pe planul individual prin incredulitate, iritație, sarcasm, și pe planul social, prin intervenția legii, prin cenzură, chiar prin represiune polițienească. Sub orice aspect, cunoașterea nu e niciodată pur teoretică. Conflictele de idei nu se mărginesc niciodată la domeniul ideilor. Ele se înscriu întotdeauna și în practica socială *).

Tapiseria mai este tapiserie? Sculptura mai este sculptură? Și amîndouă mai sînt artă? Mai sînt manifestări de cultură? Stăruința întrebării, prin însăși repetarea ei (și care privește toate domeniile) atestă ferm că ne aflăm din plin într-un proces nou. Realitatea tradițională, manifestată mai ales prin combinarea ontologiei și axiologiei, și transmisă de cultura de clasă prin mijlocirea privilegiată a cuvîntului scris și rostit, potrivit disciplinelor și distincțiilor stabilite de ideologiile consacrate, dă înapoi în fața unei realități în formare ale cărei activități și mijloace, pe planul tehnic, social, economic și politic, par să se dezvolte mai repede decît activitățile și mijloacele prin care se obișnuise să fie simbolizate pînă acum. Învățămîntul căruia îi era încredințată sarcina de a transmite comportamentele sociale este asaltat și depășit din toate părțile.

Va trebui oare să dăm pradă demonilor comunicării de massă rațiunea noastră care a pus pînă acum ordine în lume? Neliniștea este de înțeles. Problema este însă greșit pusă. Alternativa aparține, prin ea însăși, unui mod de a gîndi perimat.

În muzeu tablourile continuă să fie expuse în ordine cronologică, fiecare din ele prevăzut cu o tăbliță care-i indică identitatea: numele artistului, data nașterii și morții lui, titlul operei, data execuției etc. Dar, de pe acum, ansamblul constituit de tablouri sub numele de *pictură* cedează locul unor noi ansambluri în care se dizolvă noțiunea obiectivă de bele-arte. Noi structuri se elaborează, de *arte vizuale*, de pildă, în care, încep să se învecineze obiecte, pînă de curînd, însă eteroclite: picturi de maeștri fotografii, filme, diapozitive, bande desenate, afișe, publicitate, parade ale modei etc. Asemenea etnologiei, comunicarea de massă pune accentul pe tot ce atestă *prezența enunțiativă a oamenilor*. Cultura nu mai este numai ceea ce posezi sau ceea ce face obiect de relații. Ea devine plurală, ne invită la o „lectură plurală". Într-o situație în mișcare, mișcare chemată irezistibil să se accelereze din ce în ce mai mult, cunoașterea nu mai poate aștepta. Ea trebuie să țină pasul cu acțiunea. Vocabularul, sintaxa, limba, totul este îndemnat la o întreagă reorganizare, *Definiția* nu mai poate pretinde a stabili realul delimitînd. Ea va trebui să se mărginească la rolul de indicator. Esența va renunța la pretenția sa ontologică, pentru a se transforma în *locuri de întîlnire*, așa cum ni le propun de pe acum colocvii, mese rotunde, congrese. Destinația rămîne necunoscută. Dar, în stadiul în care ne aflăm, mai important este, poate, decît să cunoaștem această destinație, să ne străduim a ne asigura mijlocul de a înainta în contact unii cu alții, *voința de comunicare fiind astăzi singurul mijloc de a avea un viitor.*

În românește de I. IGIROȘIANU

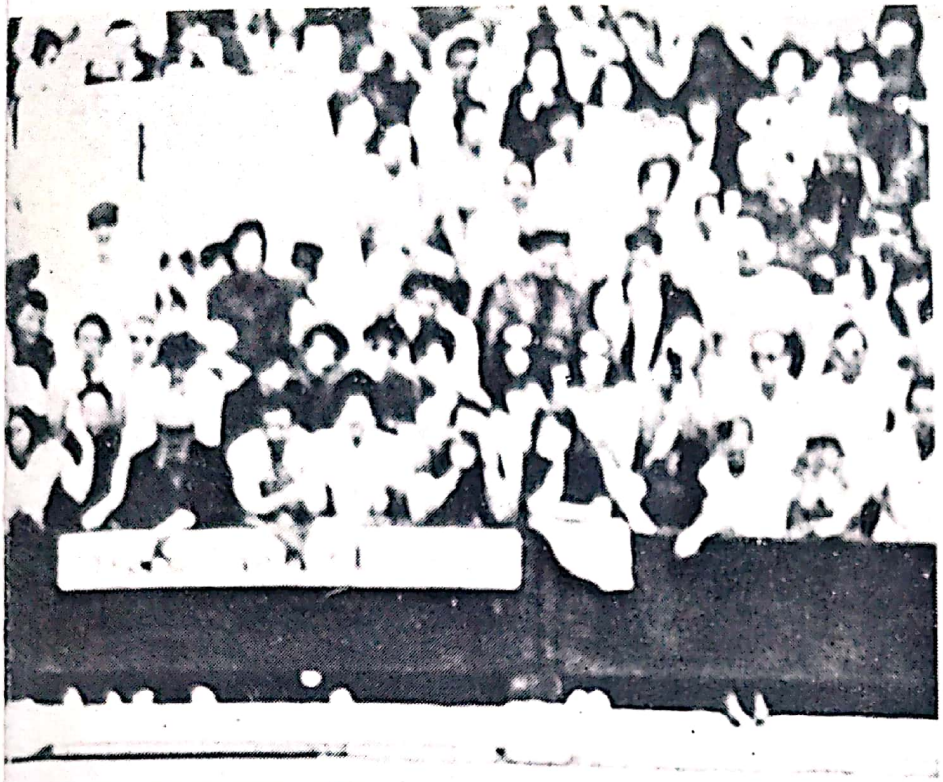
---

1 „Chiar și în interiorul limitelor indicate, nu este ușor să formulezi cu precizie scopurile și metodele antropologiei sociale din cauză că antropologii ei înșiși profesează opinii deosebite. Astfel, se întîmplă uneori ca să fie unanim de acord asupra unui anumit număr de puncte, dar asupra altora părerile lor să fie divergente, cum este adesea cazul cînd e vorba de un subiect relativ nou și limitat; conflictele de opinie devin atunci conflicte de personalitate, deoarece savanții au o puternică înclinare să se identifice cu ideile lor.

E. E. Evans-Pritchard: *Anthropologia sociale*, Paris, Payot, 1939, coll. Petite Bibliothèque Payot, nr. 132, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

20

19. PICASSO: *Corrida*, 1937

20. *Viitorul nostru: marrea neagră?*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

MICHAEL HAMBURGER

Născut în 1924 la Berlin, Michael Hamburger este unul dintre cei mai importanți poeți englezi din generația de mijloc. Refugiindu-se în Anglia la vîrsta de 9 ani, el a studiat la Oxford, a fost profesor de literatură germană la cîteva universități din Londra, iar în 1966-67 a ținut prelegeri la Mount Holyoke College, Massachusetts.

Activitatea sa literară se împarte între poezie, critică și traduceri de poezie și teatru. După debutul din 1943, cărțile sale de poezie se succed cu oarecare regularitate: *Flowering Cactus (Cactus în floare)* 1950, *Poems* 1950-1951, *The Dual Site (Sit dual)* 1958, *Weather and Season (Timp și anotimpuri)* 1963, *In Flashlight (În fascicolul luminii)* 1964, *Feeding the Chickodees (Hrănind cicadele)* 1966, și *Travelling* 1969. Bun cunoscător al mai multor limbi, traducerile sale de poezie — din Hölderlin, Hofmannsthal, Rilke, Trakl, Brecht, Peter Huchel, G. Grass, Celan Paul, din lirica Republicii Democrate Germane și din Baudelaire — au fost încununate cu mai multe premii. Eseist de mare finețe și de vastă cultură, aplicîndu-se îndeosebi asupra fenomenului poetic, el a publicat cîteva opere de critică literară: *Reason and Energy (Rațiune și energie)* 1957, *From Prophecy to Exorcism (De la profeție la exorcism)* 1966, *The Truth of Poetry (Adevărul poeziei* 1969 — retipărită în populara și prestigioasa colecție Pelican Books — *Hofmannsthal : Three Essays* 1972 și *Art as Second Nature (Arta ca o doua Natură)* 1975.

Opera de maturitate a gîndirii sale asupra lirismului este *Adevărul poeziei*, carte care — departe de a năzui să fie o istorie a poeziei moderne — ar vrea să răspundă, după cum precizează autorul în prefață, la următoarele întrebări: În ce anume constă modernitatea poeziei moderne? Ce anume o face mai dificilă decît oricare altă poezie, dacă într-adevăr este mai dificilă decît poezia lui Pindar, să zicem, Dante, Shakespeare, Donne, Góngora sau Blake? Poate pentru că această poezie lirică de după Baudelaire a năzuit să fie diferită *ca specie* față de tot ce o precede? Investigația întreprinsă pentru a da răspuns acestor chestiuni se desfășoară, bogată ca referințe și lipsită de orice pedantism academic, în aria poeziei engleze, americane, franceze, germane, italiene și spaniole.

Scanned with OKEN Scanner

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

O triplă lectură a poemului „TRAVELLING"

„Conștiința istorică este inevitabilă în epoca politicilor absolute", spune Michae Hamburger în cartea sa *Adevărul poeziei*. Este o afirmație pe care, de altfel, poezia sa o ilustrează din plin: un lirism angajat, sensibil la evenimentul politic, protestînd indirect împotriva a ceea ce i se pare o adevărată „demonie" a Istoriei. Dacă la această atenție față de solicitările exterioare adăugăm alimentul furnizat de cultură — o seamă din poeziile sale sunt comentarii la poeți, iar altele veritabile „arte poetice" — vom avea imaginea unei activități lirice prea puțin inspirate de „istoria" personală a autorului. Față de această imagine, *Travelling*, poem în 6 părți, face figură aparte, deoarece configurează liric o experiență intimă, aproape detașată de continua presiune pe care au exercitat-o asupra conștiinței autorului evenimentele contemporane. Și totuși, ar fi greșit să considerăm *Travelling* un simplu poem de iubire, sau o mică „odisee" a memoriei. În pofida limbajului său direct, care — la o primă citire — pare lipsit de orice ambiguitate, acest poem se dovedește a fi mult mai insidios, mult mai complex, mult mai sugestiv decît pare. Diversele straturi ale scriiturii ar putea să explice, poate, succesul acestui poem, faptul că a fost receptat ca o creație surprinzătoare, și că s-a bucurat de multiple comentarii.

O triplă lectură mi s-a părut posibilă pentru poemul *Travelling*, iar această posibilitate degajează trei izotopii semiologice diferite, adică trei sensuri diverse, chiar dacă nu contradictorii, ale acestui poem considerat ca un enunț unitar. Există, mai întîi, posibilitatea de a citi poemul lui Michael Hamburger ca un *topos* literar tradițional — al peregrinării. Exemple celebre ale literaturii clasice, antice și moderne, de la călătoriile întîlnite în basmele populare, pînă la opere ca *Odiseia*, *Eneida*, *Divina Commedia*, *La Quête du Graal*, *Don Quijote* sau *Orlando Furioso*, și chiar pînă la unele poeme baudelairiene, precedează tentativa poetului englez. Pe această linie, *Travelling* conține narațiunea sacadată, discontinuă, a unei peregrinări inițiatice, a poetului pornit în căutarea, reală sau imaginară, a unor locuri care marchează, în memoria sa, dragostea sau atașamentul filial. Inițierea este, însă, aici, răsturnată: motivul care revine obsedant în poemul lui Hamburger e acela al „dezvățului", al „deposesiunii". Poemul devine astfel un fel de exorcism al desprinderii de lucruri (peisaje, obiecte) și de situații trăite (scene de iubire, dialogul imaginar cu tatăl său), un fel de ritual verbal în stare să garanteze continuu mobilitatea materială și psihică a poetului, să întrețină necontenit o pasiune a *rătăcirii*. Eratismul manifestat aici îmbină, etimolo-

Scanned with OKEN Scanner

gic, sensurile a două verbe latine — *iterare* și *errare* — care, amîndouă, implică aventura călătoriei: traiect care își propune o țintă și, în același timp, o neagă. „Eroii" acestei aventuri, cei doi îndrăgostiți — indicați în text prin „eu" și „tu" — sunt, pe de o parte, solidari și aproape înrădăcinați în peisaj, fiecare posedînd un fel de „cîmp heraldic" al persoanei sale (bărbatul este aderent la „pinii firavi", femeia la „sîngerul învestmîntat în floare albă"); pe de altă parte, liberi de orice loc, și chiar timp, expuși cutreierului fără sfîrșit ca unui destin inexorabil. „Dezvățul" subiectului liric pare dictat de suferința unei despărțiri amoroase, și se petrece ca un fel de purificare de tot și de toate: revirginizare și asceză cumplită, experiență îndurerată a unei absențe. Tema absenței subliniază tot timpul pelerinajul acesta fără țintă și fără speranță; evocarea tatălui, a iubitei, a locurilor se însoțește mereu de irealitatea lor, de existența lor ca simple nume, ca simple cuvinte, „arme ale minții", care nu-i oferă decît o iluzorie posesiune a locului și timpului, care-l înșeală cu mirajul unui „habitat statornic". Nu numai metamorfoza firească a naturii tinde spre neant (ciclurile vegetale), ci însăși contribuția istoriei merge în același sens: casa părintească e distrusă de bombardament, figura iubitei e asimilată trunchiurilor de copaci din care se vor face corăbii destinate naufragiului (V, 1). Deși întreprinsă pe uscat, călătoria pare ea însăși o plutire în derivă pe apă, iar subiectul liric o epavă eșuînd pe țărmurii propriei sale memorii, „la capul groaznicei speranțe".

A doua izotopie care poate fi pusă în lumină în *Travelling* este aceea a „destinului poetului". De data aceasta, antecedentele literare se înscriu în sfera romantismului: *The Rime of Ancient Mariner* de Coleridge, *Le Bateau ivre* de Rimbaud și, mai ales, *Der blinde Sänger* de Hölderlin. Posibilitatea unei asemenea lecturi este îndreptățită de multiplele referiri la *nume, cuvinte, poeme*, care apar în text. Eraticul delinează, astfel, un *fatum*: acela al poetului pornit în căutarea unei certitudini ce se derobează neîncetat, formulat în celebrul vers al lui Hölderlin: *(ich) folge dem Sicheren auf der Irrbahn*. Și în această interpretare, situația prezentată în *Travelling* conține o răsturnare: spre deosebire de poetul romantic care fixa reperele „sigure" întîlnite pe drumul unei inevitabile „rătăciri", itinerariul lui Michael Hamburger constituie o treptată „pierdere" a realului pe care-l străbate, iar aceasta pare să fie condiția însăși a poetului, conținută — tragic — în condiția limbajului. Cuvintele nu sunt în stare să conțină realul, să-l fixeze; în pofida aglomerării lor, a tuturor acestor „arme ale minții", vocabule care numesc realul din jur (critica a subliniat frecvența deosebită a substantivelor în poezia lui Michael Hamburger), numele sunt „spulberate de timpul stăpîn", iar efortul poetului este acela de „a alege și arunca cuvinte", cu îndoiala că „poate unul dintr-o mie" ar putea „să sune curat", să se integreze într-un dialog de iubire (II, 4.). Nu e vorba de o simplă neîncredere în cuvinte, ci de o reală ură împotriva lor, mărturisită de altfel înnainte, în poemul „Cuvinte" din volumul *Weather and Season*:

Words? Yes, words. I can't do without them.
But I hate them as lovers hate them
When it's time for bodies to speak;

precum și în finalul lui *Travelling* (netradus aici):

Goodbye, words.
I never liked you,
Liking things and places, and
Liking peoples best when their mouths are shut.

În lumina unor asemenea confesiuni, condiția poetului este, deopotrivă, tragică și paradoxală: tragică, deoarece eul liric nu se poate manifesta ca atare decît prin intermediul unui material (cuvintele) pe care-l detestă; și paradoxală, pentru că onomaturgul se arată a fi un demiurg fără voie, iar poemul — un act creator *malgré soi*. Astfel, *Travelling*, care se voia o simplă descărcare de cuvinte, necesară eului liric pentru a

Scanned with OKEN Scanner

rămîne în contact viu și fertil cu „locuri și lucruri" și cu „oameni cu gurile mute" devine totuși o „a doua natură", care o dublează pe cea dintîi, și care, singură, ajunge pînă la noi.

Eratismul sugerat de titlul acestui poem permite, în fine, o a treia interpretare conform căreia *Travelling* semnifică, în desfășurarea sa, „rătăcirea" scriiturii înseși, în actul de a se constitui ca atare. Asemenea primului trubadur, Guillaume IX, conte de Poitiers, duce de Acquitania, — care spunea: *Je ferai un vers sur pur néant/ . . . / Je l'ai composé en dormant sur mon cheval* — Michael Hamburger se lasă în voia Pegasului său, cedează inițiativa scriiturii înseși, fără a ști nici încotro se îndreaptă, nici ce anume temă urmărește: nici poetul, nici poemul nu par să aibă o direcție precisă. Inextricabilul amestec de locuri și timpuri, de confesiune, descriere și narațiune, nu constituie decît o desfășurare a actului verbal ca atare, realizarea unei inerții mobile care fundează scriitura. Poemul ni se prezintă ca o libertate esențială în cadrul limbajului, solicitată de toate hazardurile amintirii sau ale invenției, supusă unei unice exigențe — aceea a unei coerențe interioare, a afectivității. Mallarmé, undeva, scria: „Sait-on ce que c'est qu'écrire? Une très ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du coeur". Poetul Fernand Ouellette, într-un articol despre „L'errance et le rassemblement" declara: „Ne suis-je de plus en plus seul, démuni de valeurs, sur la voie étroite, dans une odyssée obscure où les éclats de l'épique sont bien éteints? Je dois marcher comme un aveugle sans percevoir le moindre pôle, ni espérer la moindre Ithaque. Hors de la gravitation d'un centre, je suis conscient de divaguer dans l'espace profane. (. . .) En fait ce qui se meut dans l'errance, pour employer la magnifique expression de Novalis, c'est *le fond de l'âme*." Citit în felul acesta, *Travelling* devine un poem fără temă și fără referent: el nu se încheagă în jurul nici unui subiect care să aglutineze, ca un nucleu magnetic, diversele „teme" și „motive" care-l străbat, și nici nu „trimite" la situații reale, prezente sau rememorate, ca la o „istorie" existînd în afara sa; toate elementele de reprezentare, toate situațiile traversate de către eul liric sunt simple rezultate fortuite ale aglomerării cuvintelor, harta unui traiect, care nu corespunde nici unui alt relief decît cel verbal. Parcurgînd împreună cu autorul „episoadele" acestui poem, nu realizăm, efectiv, nici un itinerar, real sau imaginar, ci asistăm doar la ceea ce în tehnica cinematografică se numește un *travelling*, efectuat printr-un cîmp lexical dictat de un „adînc al sufletului", iar această mișcare — tradusă în rezultatele ei — reproduce nașterea poemului însuși.

Bineînțeles că asemenea interpretări trebuie să răspundă la inevitabila întrebare asupra pertinenței lor: sunt ele, într-adevăr, necesare? Reprezintă ele o exigență a textului însuși, sau numai o ingenioasă construcție a cititorului sau, mai curînd, a criticului? În legătură cu a treia lectură pe care am făcut-o poemului *Travelling*, aceea care-l prezintă ca o mostră a eratismului scriiturii înseși, țin să remarc sprijinul pe care mi-l oferă cîteva citate din Michael Hamburger, cuprinse în articolul „Un scriitor și opera sa", din volumul *Arta ca o a doua natură*. „Subiectul unui poem — spune poetul — este cel mai înșelător lucru despre el. Există un subiect dedesubtul subiectului, care dă o substanțială unitate unei opere privite ca un întreg, oricît de diverse și disparate ar fi împrejurările indicate prin titluri. Acest subiect dedesubtul subiectului se află dincolo de controlul poetului. Numai re-citindu-și opera, sau citind răspunsurile celorlalți oameni despre ea, e în stare poetul să devină conștient de această continuitate". Și mai departe: „În poezie voința mea personală e depășită, judecata mea subordonată exigențelor poemului. Aceasta e poate ceea ce Keats înțelegea prin „negative capability", și ceea ce face poezia suspectă celor — de orice vîrstă ar fi, în majoritatea cazurilor — care o citesc nu pentru a fi surprinși, ci pentru a fi confirmați în ceea ce ei înșiși știu sau cred. O mulțime de cititori doresc un mesaj lipsit de ambi-

Scanned with OKEN Scanner

guitate sau un vers narativ. Dar poezia rezidă în tensiune și ambiguități". Pentru a încheia cu următoarele cuvinte: „Limbajul poeziei este cel puțin tot atît de precis ca al unei proze bune, dar precizia lui servește un alt scop. Cuvîntul just în proză lovește exact în țintă. Cuvîntul just în poezie cade ca o piatră în apă, desfășurîndu-și sensul într-un cerc ce se lărgește. Acesta e unul din motivele pentru care persoana poetului sau „eu" are o importanță atît de mică. El poate să folosească persoana întîia și să înțeleagă pe oricine. El poate să folosească un „noi" impersonal și să se înțeleagă pe sine însuși, neîncetînd să lărgească cercul. Înafara poeziilor sale un poet poate fi — și de obicei este — un egotist; înlăuntrul lor el își simte egoul dizolvat, amestecat cu tot ceea ce numește sau invocă". (Pp. 52—53).

Dincolo de aceste lecturi, sau indiferent de cea care aș fi tentat s-o realizez, poemul lui Michael Hamburger impresionează prin sobrietate și forță expresivă. Alternînd simpla numire a lucrurilor cu o bogată gamă de imagini și metafore, cînd plastice prin justețea lor, cînd captivante prin prețiozitate; îmbinînd tehnica etalării substantivelor (pentru a da impresia staticului, a „popasului") cu utilizarea participiilor verbale; trecînd cu multă sprinteneală de la tonul confesiv la descrieri surprinzătoare prin ineditul și prospețimea lor; punctînd mereu cutreierul cvasinarativ cu exclamații lirice, cu confesiuni personale; implicînd o problematică a limbajului în ceea ce pare să fie doar o „istorie" sentimentală; cultivînd un ritm interior, abrupt, sugestiv deopotrivă pentru momentele de integrare în peisaj și, apoi, pentru smulgerea din el; oscilînd între calofilie și prozaism, — *Travelling* se prezintă ca un poem firesc și construit, orchestrat și monodic totodată. Implicat și, uneori, detașat de propriul său discurs, poetul ne lasă impresia că un altul ar călători prin spațiul său interior, că, pe măsură ce eul liric se descătușează afectiv prin proferarea de vocabule, un *alter ego* l-ar cenzura amical, contrapunct care așează în vecinătatea expansivității emotive o luciditate plină de pudoare. O mare lecție de poetică, venind probabil de la Eliot a fost perfect asimilată, și Michael Hamburger își asigură astfel tocmai calitatea pe care o sublinia la poetul *Tărîmului pustiu*, unitatea exemplară de stil.

Scanned with OKEN Scanner

Travelling

1.
Munți, lacuri, Am mai fost pe aici
Și pe alți munți, împăduriți
Sau stîncoși, mirosind a cimbru.
Lacuri din al căror prund erau scoși
Pești uriași, pentru hrană,
Lacuri mai largi, mai adînci în care plescăiau
Crapul mort și stridia-n scoică, sidefie sau roză.
Păduri în care, după ploaie,
Mișunau salamandre, buclînd mușchiul negru cu aur.
Pe culme, în luminiș,
Tălăngi răsunau, păzitorul cirezii
Își cioplea o lulea.

Am umblat, urmărind
O poveste din sute de mii,
O climă, un dialect
Al ierbilor, o așezare
După atîtea roiri și migrații,
Învățînd cu lăcomie să-nșfac,
Un loc și să pun stăpînire pe el,
Cu armele minții, cuvinte,
În timp ce-ntre pămînt și apă
Vulturi gălbui, țipînd,
Se roteau în văzduhul gol
Plin cîndva de o sută de nume
Ale anonimatului, sau se repezeau
Pe stînci, după stîrvuri.

Scanned with OKEN Scanner

2.
Destul acum, cu jecmăniri, cu posesiuni,
Și cu războaiele duse pentru pace,
Cu lungi convoaie de-armament tîrîndu-se,
La margine de smîrcuri descărcate,
Doar ca o mînă de soldați să poată reveni, tiriș, la vatră.

Și cu bagajul meu, cu etichete și reclame.
Fanfaronade — pentru un Grand Hotel
Întîi rechiziționat pentru trupe, apoi dărîmat,
Pentru o insulă la tropic, transformată
Într-un teren de golf ;
Eșantioane, însemnări, fotografii —
Bagaj din ce în ce mai greu, mai puțin necesar,
Cu cît mai trambalat, către adrese greșite,
Cu-atît mai puțin simțit ca o absență.

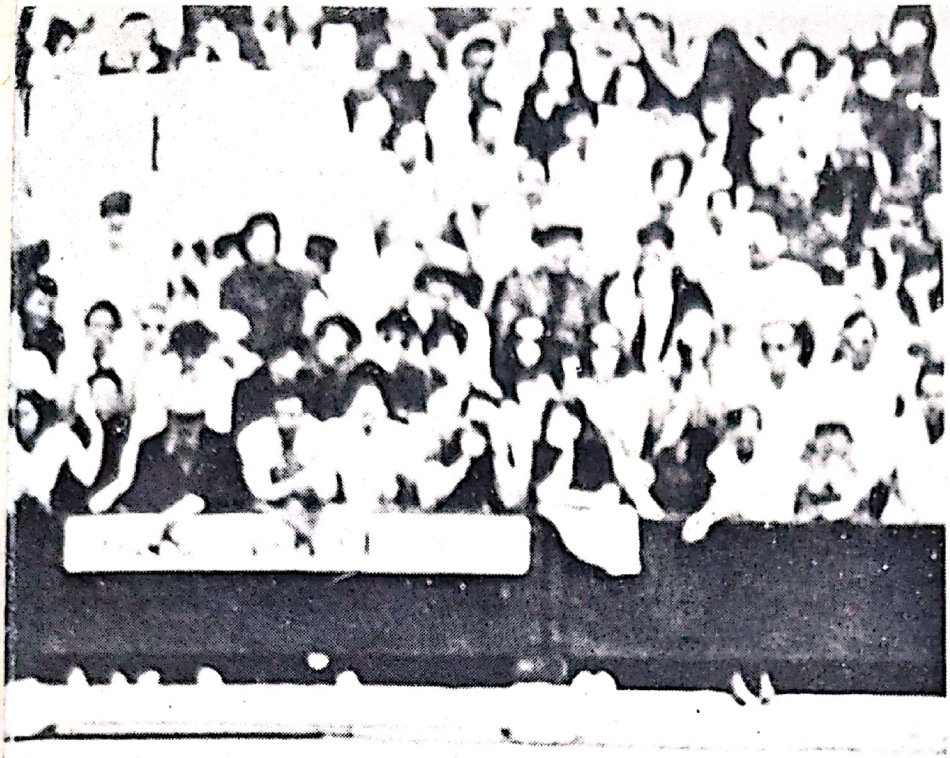
3.
Munții. Un lac.
Doar unul din nenumărate.
Văd păsările, ce sărută unda fugar,
Fîlfîind, lăstuni sau rîndunele,
Zborul lor e de-ajuns,
Lacul de-ajuns,
Ca să mă aflu aici, fără de gînduri,
Într-o luntre, pe apă,
Strămoși cu mare faimă au fost-pe-aici.
Ce văd eu azi ei au văzut și au numit,
S-au dus și au uitat.

Sui povîrnișul, umed,
Învăluit în iarbă neagră.
Norii sunt jos,
Oaia mițoasă are-un nume
Bătrîn, dar nu ca stirpea
Nu ca stînca
Și eu adulmec cimbrul iute
Crescut pe alte plaiuri,
Prin găurile zidului roman
Vîntul cel rece îl aduce-aici,

4.
Prin găuri în memorie,
Fortificații, nume :
Nume pe care un Roman l-a dat
Castrului cu mohor
În care zace un maxilar de oaie
Și ulii, țipînd, se rotesc
În spațiul dintre ape și păduri

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

19. PICASSO: *Corrida*, 1937

20. *Viitorul nostru: marrea neagră?*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

MICHAEL HAMBURGER

Născut în 1924 la Berlin, Michael Hamburger este unul dintre cei mai importanți poeți englezi din generația de mijloc. Refugiindu-se în Anglia la vîrsta de 9 ani, el a studiat la Oxford, a fost profesor de literatură germană la cîteva universități din Londra, iar în 1966-67 a ținut prelegeri la Mount Holyoke College, Massachusetts.

Activitatea sa literară se împarte între poezie, critică și traduceri de poezie și teatru. După debutul din 1943, cărțile sale de poezie se succed cu oarecare regularitate: *Flowering Cactus* (*Cactus în floare*) 1950, *Poems 1950-1951*, *The Dual Site* (*Sit dual*) 1958, *Weather and Season* (*Timp și anotimpuri*) 1963, *In Flashlight* (*În fascicolul luminii*) 1964, *Feeding the Chickodees* (*Hrănind cicodele*) 1966, și *Travelling* 1969. Bun cunoscător al mai multor limbi, traducerile sale de poezie — din Hölderlin, Hofmannsthal, Rilke, Trakl, Brecht, Peter Huchel, G. Grass, Celan Paul, din lirica Republicii Democrate Germane și din Baudelaire — au fost încununate cu mai multe premii. Eseist de mare finețe și de vastă cultură, aplicîndu-se îndeosebi asupra fenomenului poetic, el a publicat cîteva opere de critică literară: *Reason and Energy* (*Rațiune și energie*) 1957, *From Prophecy to Exorcism* (*De la profeție la exorcism*) 1966, *The Truth of Poetry* (*Adevărul poeziei* 1969 — retipărită în populara și prestigioasa colecție Pelican Books — *Hofmannsthal : Three Essays* 1972 și *Art as Second Nature* (*Arta ca o doua Natură*) 1975.

Opera de maturitate a gîndirii sale asupra lirismului este *Adevărul poeziei*, carte care — departe de a năzui să fie o istorie a poeziei moderne — ar vrea să răspundă, după cum precizează autorul în prefață, la următoarele întrebări: În ce anume constă modernitatea poeziei moderne? Ce anume o face mai dificilă decît oricare altă poezie, dacă într-adevăr este mai dificilă decît poezia lui Pindar, să zicem, Dante, Shakespeare, Donne, Góngora sau Blake? Poate pentru că această poezie lirică de după Baudelaire a năzuit să fie diferită *ca specie* față de tot ce o precede? Investigația întreprinsă pentru a da răspuns acestor chestiuni se desfășoară, bogată ca referințe și lipsită de orice pedantism academic, în aria poeziei engleze, americane, franceze, germane, italiene și spaniole.

Scanned with OKEN Scanner

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

O triplă lectură a poemului „TRAVELLING"

„Conștiința istorică este inevitabilă în epoca politicilor absolute", spune Michae Hamburger în cartea sa *Adevărul poeziei*. Este o afirmație pe care, de altfel, poezia sa o ilustrează din plin: un lirism angajat, sensibil la evenimentul politic, protestînd indirect împotriva a ceea ce i se pare o adevărată „demonie" a Istoriei. Dacă la această atenție față de solicitările exterioare adăugăm alimentul furnizat de cultură — o seamă din poeziile sale sunt comentarii la poeți, iar altele veritabile „arte poetice" — vom avea imaginea unei activități lirice prea puțin inspirate de „istoria" personală a autorului. Față de această imagine, *Travelling*, poem în 6 părți, face figură aparte, deoarece configurează liric o experiență intimă, aproape detașată de continua presiune pe care au exercitat-o asupra conștiinței autorului evenimentele contemporane. Și totuși, ar fi greșit să considerăm *Travelling* un simplu poem de iubire, sau o mică „odisee" a memoriei. În pofida limbajului său direct, care — la o primă citire — pare lipsit de orice ambiguitate, acest poem se dovedește a fi mult mai insidios, mult mai complex, mult mai sugestiv decît pare. Diversele straturi ale scriiturii ar putea să explice, poate, succesul acestui poem, faptul că a fost receptat ca o creație surprinzătoare, și că s-a bucurat de multiple comentarii.

O triplă lectură mi s-a părut posibilă pentru poemul *Travelling*, iar această posibilitate degajează trei izotopii semiologice diferite, adică trei sensuri diverse, chiar dacă nu contradictorii, ale acestui poem considerat ca un enunț unitar. Există, mai întîi, posibilitatea de a citi poemul lui Michael Hamburger ca un *topos* literar tradițional — al peregrinării. Exemple celebre ale literaturii clasice, antice și moderne, de la călătoriile întîlnite în basmele populare, pînă la opere ca *Odiseia*, *Eneida*, *Divina Commedia*, *La Quête du Graal*, *Don Quijote* sau *Orlando Furioso*, și chiar pînă la unele poeme baudelairiene, precedează tentativa poetului englez. Pe această linie, *Travelling* conține narațiunea sacadată, discontinuă, a unei peregrinări inițiatice, a poetului pornit în căutarea, reală sau imaginară, a unor locuri care marchează, în memoria sa, dragostea sau atașamentul filial. Inițierea este, însă, aici, răsturnată: motivul care revine obsedant în poemul lui Hamburger e acela al „dezvățului", al „deposesiunii". Poemul devine astfel un fel de exorcism al desprinderii de lucruri (peisaje, obiecte) și de situații trăite (scene de iubire, dialogul imaginar cu tatăl său), un fel de ritual verbal în stare să garanteze continuu mobilitatea materială și psihică a poetului, să întrețină necontenit o pasiune a *rătăcirii*. Eratismul manifestat aici îmbină, etimolo-

Scanned with OKEN Scanner

gic, sensurile a două verbe latine — *iterare* și *errare* — care, amîndouă, implică aventura călătoriei: traiect care își propune o țintă și, în același timp, o neagă. „Eroii" acestei aventuri, cei doi îndrăgostiți — indicați în text prin „eu" și „tu" — sunt, pe de o parte, solidari și aproape înrădăcinați în peisaj, fiecare posedînd un fel de „cîmp heraldic" al persoanei sale (bărbatul este aderent la „pinii firavi", femeia la „sîngerul învestmîntat în floare albă"); pe de altă parte, liberi de orice loc, și chiar timp, expuși cutreierului fără sfîrșit ca unui destin inexorabil. „Dezvățul" subiectului liric pare dictat de suferința unei despărțiri amoroase, și se petrece ca un fel de purificare de tot și de toate: revirginizare și asceză cumplită, experiență îndurerată a unei absențe. Tema absenței subliniază tot timpul pelerinajul acesta fără țintă și fără speranță; evocarea tatălui, a iubitei, a locurilor se însoțește mereu de irealitatea lor, de existența lor ca simple nume, ca simple cuvinte, „arme ale minții", care nu-i oferă decît o iluzorie posesiune a locului și timpului, care-l înșeală cu mirajul unui „habitat statornic". Nu numai metamorfoza firească a naturii tinde spre neant (ciclurile vegetale), ci însăși contribuția istoriei merge în același sens: casa părintească e distrusă de bombardament, figura iubitei e asimilată trunchiurilor de copaci din care se vor face corăbii destinate naufragiului (V, 1). Deși întreprinsă pe uscat, călătoria pare ea însăși o plutire în derivă pe apă, iar subiectul liric o epavă eșuînd pe țărmurii propriei sale memorii, „la capul groaznicei speranțe".

A doua izotopie care poate fi pusă în lumină în *Travelling* este aceea a „destinului poetului". De data aceasta, antecedentele literare se înscriu în sfera romantismului: *The Rime of Ancient Mariner* de Coleridge, *Le Bateau ivre* de Rimbaud și, mai ales, *Der blinde Sänger* de Hölderlin. Posibilitatea unei asemenea lecturi este îndreptățită de multiplele referiri la *nume, cuvinte, poeme*, care apar în text. Eraticul delinează, astfel, un *fatum*: acela al poetului pornit în căutarea unei certitudini ce se derobează neîncetat, formulat în celebrul vers al lui Hölderlin: *(ich) folge dem Sicheren auf der Irrbahn*. Și în această interpretare, situația prezentată în *Travelling* conține o răsturnare: spre deosebire de poetul romantic care fixa reperele „sigure" întîlnite pe drumul unei inevitabile „rătăciri", itinerariul lui Michael Hamburger constituie o treptată „pierdere" a realului pe care-l străbate, iar aceasta pare să fie condiția însăși a poetului, conținută — tragic — în condiția limbajului. Cuvintele nu sunt în stare să conțină realul, să-l fixeze; în pofida aglomerării lor, a tuturor acestor „arme ale minții", vocabule care numesc realul din jur (critica a subliniat frecvența deosebită a substantivelor în poezia lui Michael Hamburger), numele sunt „spulberate de timpul stăpîn", iar efortul poetului este acela de „a alege și arunca cuvinte", cu îndoiala că „poate unul dintr-o mie" ar putea „să sune curat", să se integreze într-un dialog de iubire (II, 4.). Nu e vorba de o simplă neîncredere în cuvinte, ci de o reală ură împotriva lor, mărturisită de altfel înnainte, în poemul „Cuvinte" din volumul *Weather and Season*:

Words? Yes, words. I can't do without them.
But I hate them as lovers hate them
When it's time for bodies to speak;

precum și în finalul lui *Travelling* (netradus aici):

Goodbye, words.
I never liked you,
Liking things and places, and
Liking peoples best when their mouths are shut.

În lumina unor asemenea confesiuni, condiția poetului este, deopotrivă, tragică și paradoxală: tragică, deoarece eul liric nu se poate manifesta ca atare decît prin intermediul unui material (cuvintele) pe care-l detestă; și paradoxală, pentru că onomaturgul se arată a fi un demiurg fără voie, iar poemul — un act creator *malgré soi*. Astfel, *Travelling*, care se voia o simplă descărcare de cuvinte, necesară eului liric pentru a

Scanned with OKEN Scanner

rămîne în contact viu și fertil cu „locuri și lucruri" și cu „oameni cu gurile mute" devine totuși o „a doua natură", care o dublează pe cea dintîi, și care, singură, ajunge pînă la noi.

Eratismul sugerat de titlul acestui poem permite, în fine, o a treia interpretare conform căreia *Travelling* semnifică, în desfășurarea sa, „rătăcirea" scriiturii înseși, în actul de a se constitui ca atare. Asemenea primului trubadur, Guillaume IX, conte de Poitiers, duce de Acquitania, — care spunea: *Je ferai un vers sur pur néant/ . . . / Je l'ai composé en dormant sur mon cheval* — Michael Hamburger se lasă în voia Pegasului său, cedează inițiativa scriiturii înseși, fără a ști nici încotro se îndreaptă, nici ce anume temă urmărește: nici poetul, nici poemul nu par să aibă o direcție precisă. Inextricabilul amestec de locuri și timpuri, de confesiune, descriere și narațiune, nu constituie decît o desfășurare a actului verbal ca atare, realizarea unei inerții mobile care fundează scriitura. Poemul ni se prezintă ca o libertate esențială în cadrul limbajului, solicitată de toate hazardurile amintirii sau ale invenției, supusă unei unice exigențe — aceea a unei coerențe interioare, a afectivității. Mallarmé, undeva, scria: „Sait-on ce que c'est qu'écrire? Une très ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du coeur". Poetul Fernand Ouellette, într-un articol despre „L'errance et le rassemblement" declara: „Ne suis-je de plus en plus seul, démuni de valeurs, sur la voie étroite, dans une odyssée obscure où les éclats de l'épique sont bien éteints? Je dois marcher comme un aveugle sans percevoir le moindre pôle, ni espérer la moindre Ithaque. Hors de la gravitation d'un centre, je suis conscient de divaguer dans l'espace profane. (. . .) En fait ce qui se meut dans l'errance, pour employer la magnifique expression de Novalis, c'est *le fond de l'âme*." Citit în felul acesta, *Travelling* devine un poem fără temă și fără referent: el nu se încheagă în jurul nici unui subiect care să aglutineze, ca un nucleu magnetic, diversele „teme" și „motive" care-l străbat, și nici nu „trimite" la situații reale, prezente sau rememorate, ca la o „istorie" existînd în afara sa; toate elementele de reprezentare, toate situațiile traversate de către eul liric sunt simple rezultate fortuite ale aglomerării cuvintelor, harta unui traiect, care nu corespunde nici unui alt relief decît cel verbal. Parcurgînd împreună cu autorul „episoadele" acestui poem, nu realizăm, efectiv, nici un itinerar, real sau imaginar, ci asistăm doar la ceea ce în tehnica cinematografică se numește un *travelling*, efectuat printr-un cîmp lexical dictat de un „adînc al sufletului", iar această mișcare — tradusă în rezultatele ei — reproduce nașterea poemului însuși.

Bineînțeles că asemenea interpretări trebuie să răspundă la inevitabila întrebare asupra pertinenței lor: sunt ele, într-adevăr, necesare? Reprezintă ele o exigență a textului însuși, sau numai o ingenioasă construcție a cititorului sau, mai curînd, a criticului? În legătură cu a treia lectură pe care am făcut-o poemului *Travelling*, aceea care-l prezintă ca o mostră a eratismului scriiturii înseși, țin să remarc sprijinul pe care mi-l oferă cîteva citate din Michael Hamburger, cuprinse în articolul „Un scriitor și opera sa", din volumul *Arta ca o a doua natură*. „Subiectul unui poem — spune poetul — este cel mai înșelător lucru despre el. Există un subiect dedesubtul subiectului, care dă o substanțială unitate unei opere privite ca un întreg, oricît de diverse și disparate ar fi împrejurările indicate prin titluri. Acest subiect dedesubtul subiectului se află dincolo de controlul poetului. Numai re-citindu-și opera, sau citind răspunsurile celorlalți oameni despre ea, e în stare poetul să devină conștient de această continuitate". Și mai departe: „În poezie voința mea personală e depășită, judecata mea subordonată exigențelor poemului. Aceasta e poate ceea ce Keats înțelegea prin „negative capability", și ceea ce face poezia suspectă celor — de orice vîrstă ar fi, în majoritatea cazurilor — care o citesc nu pentru a fi surprinși, ci pentru a fi confirmați în ceea ce ei înșiși știu sau cred. O mulțime de cititori doresc un mesaj lipsit de ambi-

Scanned with OKEN Scanner

guitate sau un vers narativ. Dar poezia rezidă în tensiune și ambiguități". Pentru a încheia cu următoarele cuvinte: „Limbajul poeziei este cel puțin tot atît de precis ca al unei proze bune, dar precizia lui servește un alt scop. Cuvîntul just în proză lovește exact în țintă. Cuvîntul just în poezie cade ca o piatră în apă, desfășurîndu-și sensul într-un cerc ce se lărgește. Acesta e unul din motivele pentru care persoana poetului sau „eu" are o importanță atît de mică. El poate să folosească persoana întîia și să înțeleagă pe oricine. El poate să folosească un „noi" impersonal și să se înțeleagă pe sine însuși, neîncetînd să lărgească cercul. Înafara poeziilor sale un poet poate fi — și de obicei este — un egotist; înlăuntrul lor el își simte egoul dizolvat, amestecat cu tot ceea ce numește sau invocă". (Pp. 52—53).

Dincolo de aceste lecturi, sau indiferent de cea care aș fi tentat s-o realizez, poemul lui Michael Hamburger impresionează prin sobrietate și forță expresivă. Alternînd simpla numire a lucrurilor cu o bogată gamă de imagini și metafore, cînd plastice prin justețea lor, cînd captivante prin prețiozitate; îmbinînd tehnica etalării substantivelor (pentru a da impresia staticului, a „popasului") cu utilizarea participiilor verbale; trecînd cu multă sprinteneală de la tonul confesiv la descrieri surprinzătoare prin ineditul și prospețimea lor; punctînd mereu cutreierul cvasinarativ cu exclamații lirice, cu confesiuni personale; implicînd o problematică a limbajului în ceea ce pare să fie doar o „istorie" sentimentală; cultivînd un ritm interior, abrupt, sugestiv deopotrivă pentru momentele de integrare în peisaj și, apoi, pentru smulgerea din el; oscilînd între calofilie și prozaism, — *Travelling* se prezintă ca un poem firesc și construit, orchestrat și monodic totodată. Implicat și, uneori, detașat de propriul său discurs, poetul ne lasă impresia că un altul ar călători prin spațiul său interior, că, pe măsură ce eul liric se descătușează afectiv prin proferarea de vocabule, un *alter ego* l-ar cenzura amical, contrapunct care așează în vecinătatea expansivității emotive o luciditate plină de pudoare. O mare lecție de poetică, venind probabil de la Eliot a fost perfect asimilată, și Michael Hamburger își asigură astfel tocmai calitatea pe care o sublinia la poetul *Tărîmului pustiu*, unitatea exemplară de stil.

Scanned with OKEN Scanner

Travelling

1.

Munți, lacuri, Am mai fost pe aici
Și pe alți munți, împăduriți
Sau stîncoși, mirosind a cimbru.
Lacuri din al căror prund erau scoși
Pești uriași, pentru hrană,
Lacuri mai largi, mai adînci în care plescăiau
Crapul mort și stridia-n scoică, sidefie sau roză.
Păduri în care, după ploaie,
Mișunau salamandre, buclînd mușchiul negru cu aur.
Pe culme, în luminiș,
Tălăngi răsunau, păzitorul cirezii
Își cioplea o lulea.

Am umblat, urmărind
O poveste din sute de mii,
O climă, un dialect
Al ierbilor, o așezare
După atîtea roiri și migrații,
Învățînd cu lăcomie să-nșfac,
Un loc și să pun stăpînire pe el,
Cu armele minții, cuvinte,
În timp ce-ntre pămînt și apă
Vulturi gălbui, țipînd,
Se roteau în văzduhul gol
Plin cîndva de o sută de nume
Ale anonimatului, sau se repezeau
Pe stînci, după stîrvuri.

Scanned with OKEN Scanner

2.
Destul acum, cu jecmăniri, cu posesiuni,
Și cu războaiele duse pentru pace,
Cu lungi convoaie de-armament tîrîndu-se,
La margine de smîrcuri descărcate,
Doar ca o mînă de soldați să poată reveni, tiriș, la vatră.

Și cu bagajul meu, cu etichete și reclame.
Fanfaronade — pentru un Grand Hotel
Întîi rechiziționat pentru trupe, apoi dărîmat,
Pentru o insulă la tropic, transformată
Într-un teren de golf ;
Eșantioane, însemnări, fotografii —
Bagaj din ce în ce mai greu, mai puțin necesar,
Cu cît mai trambalat, către adrese greșite,
Cu-atît mai puțin simțit ca o absență.

3.
Munții. Un lac.
Doar unul din nenumărate.
Văd păsările, ce sărută unda fugar,
Fîlfîind, lăstuni sau rîndunele,
Zborul lor e de-ajuns,
Lacul de-ajuns,
Ca să mă aflu aici, fără de gînduri,
Într-o luntre, pe apă,
Strămoși cu mare faimă au fost-pe-aici.
Ce văd eu azi ei au văzut și au numit,
S-au dus și au uitat.

Sui povîrnișul, umed,
Învăluit în iarbă neagră.
Norii sunt jos,
Oaia mițoasă are-un nume
Bătrîn, dar nu ca stirpea
Nu ca stînca
Și eu adulmec cimbrul iute
Crescut pe alte plaiuri,
Prin găurile zidului roman
Vîntul cel rece îl aduce-aici,

4.
Prin găuri în memorie,
Fortificații, nume :
Nume pe care un Roman l-a dat
Castrului cu mohor
În care zace un maxilar de oaie
Și ulii, țipînd, se rotesc
În spațiul dintre ape și păduri

Scanned with OKEN Scanner

Demult orfan de idoli ;
Nume al macului galben
Încovoiat, după ploaie,
Sau poate-al fulgerului, auriu,
După aripile în zbor —
De graur sau florinte —

Al muntelui, al lacului acestuia. Și iar pornesc.

II

1.
Un plai corcit. Purced abia zărind,
Abia prinzînd mîhnita turturea,
Registrul sturzului maimuțăros, din înnăscută
Și imitată muzică alcătuit.
Aici sîngerul crește sălbatic, aici
A fost sădit, roz înflorind
Și întrecînd stridente azalee, în grădini
Tăiate din costișe și pădure.

Lut roșu. Nisip alb. Pini singuratici.
Dacă o viperă nu s-ar sori pe dîra
Din scurtătura Indianului, sau o țestoasă
Pe ramuri moarte nu s-ar clătina
M-aș putea crede îndărăt de unde am plecat.
Cu mii de leghe îndărăt. Și-ntr-un climat mai rece.

2.
Acum treizeci de ani. Acum trei sute.
Pămîntul e același,
Cu un strat de tinichele, așezate
Cu-o palmă peste vîrfuri de săgeți,
Pe cremeni și fosile, abia acoperit.
Asemănarea-nșeală. Dacă acuma
Un iepure-ar țipa m-aș crede-n altă parte,
La Thames, la Windrush sau la Taw,
Trecînd așa cum trec acum
Dintr-o moarte în alta.

Pe-un țărmure la rîul Bea,
Stejar și fag, o clipă-nmănunchiați,
Întrezăresc, pe celălalt,
Fercheși molizi, pentru proptea de mină,
Trunchiuri subțiri înfipte, cu spărturi
Pentru-o lumină neagră.
De-asupra se rotesc aceiași ulii.

Scanned with OKEN Scanner

3.
La Yare pe țărmuri, l-am chemat
Pe tata mort acum treizeci de ani
Într-un oraș. Se retrăsese
Din casa distrusă de bombe, într-o
Cocioabă cu șindrila găurită,
Cu scîndura pereților crăpată. Singur,
Visa, cu totul absorbit
De noua lui profesie, neantul,
Fără de griji, fără prieteni ;
Atît de mult uitase totul
Că n-am putut vorbi, priveam,
Priveam în juru-mi și-am plecat, tăcut.

Aceste vorbe mi s-au descompus pe limba
Care nu le-a rostit, și altele,
Nespuse, spuse, mai cu grijă,
Pe veci batjocorite cînd mi-am pus
Pasul total indiferent
Pe-o stradă, o cărare, un drumeag
Pe care timpul s-a cojit mereu
Și numele zilei de ieri s-a măturat
Odată cu hîrtiile de ieri.

4.
Și totuși, îți vorbesc, iubire,
Și-ți scriu cuvinte. Poți să le citești?
Să le primești, și să mă-ngădui
Aici, dincolo, pretutindeni?
Poți să le-aduni cum cad, să le păstrezi
Ca pentru tine undeva, într-adevăr?

Călcăm pe-același pămînt,
Dar felurit pierdut,
Tu de la sîngerul, alb-înflorind,
Eu de la pinii subțiratici,
Cu-atîtea rîuri între noi,
Cu-ntreg oceanul între noi.
Purced spre locul întîlnirii noastre,
Aleg și-arunc cuvinte
Ca măcar unul
Să poată răsuna, al tău.

5.
Un loc să ne cuprindă, an deplin,
Și verdele și ofilirea, și creșterea și moartea noastră
Să fie ca și răsuflarea ta cînd stai
Încremenită, și cînd ochii tăi
Se-ntunecă, și sorb răsfrîngerea,
O sug în ei, se-neacă-n preajma toată ;

Scanned with OKEN Scanner

Deplin să văd, s-aud mereu
Şi să mă aflu, da, aici, cu totul
Pentru aceasta bat de unul singur
Cărări, ştiute, neştiute
Prin blînde şi sălbatice păduri,
Pe ţărm de-alungu-atîtor riuri
Prea mult acelaş pînă la-ntîlnire.

III.

1.
Nu, vara noastră nu mai e,
Ea, parte-a unei veri, de cînd te-ai dus
Peste Canal cu prea multe bagaje,
Călcînd pe drumul îndărăt
Spre sîngerul, acum cu fructe roşii,
Spre calde blînde nopţi şi agere
De rîndunici de noapte, greieri,
Iar eu mă-ndrept spre locul
Unde arţarii-ncep să se despoaie,
Şi greieri galbeni, greieri galbeni somnoroşi
Mai scîrţîie-un refren smintit
Că nu şi nu, că ne vom întîlni, că nu.

Soarele răsare iar
Aici, în aceeaşi grădină
Într-una în schimbare, niciodată aceeaşi
O zi întreagă, o oră întreagă.
Viscolul a scuturat
Ultima pară timpurie
Şi-ntunecîndu-se nalbele se-ofilesc.
Acolo totul e în floare, sălbatic,
Aici totul e ofilit de mult,
Dar unde sunt eu fără tine?
Nici aici, nici acolo, şi numele
Pier, grădină şi poiană dispar
Din raza mîinii mele,
Diferite, aceleaşi, amîndouă străine.

2.
Tu hoinăreşti, privind,
Căutînd ceva de pipăit
Aici sau dincolo, oriunde,
Culegi şi laşi, şi iar culegi
Şi îndrăgeşti mai mult ce pierzi
Făcînd din el cîştigul tău.
Că te avînţi în Roma
Într-o dimineaţă, să vezi, să vezi,

Scanned with OKEN Scanner

Să cuprinzi și să fii
Acolo unde numele te cheamă să fii,
Pînă ce, hoinărind încet, vei aduna
Ce numele nu sunt în stare să păstreze.

Le-ai luat acasă, mult prea greu bagaj,
Ne-mpachetat, și-ai transportat
Și vara noastră, parte a unei veri,
Te-ai dus luînd ca adăpost
Doar o rulotă. Parcă ai fi spus :
Acum e altul numele
Cu care ți-ai deprins iubirea.

3.
Da, hoinărelile îmi sunt dezvăț,
O golire a acestei odăi, și de-această,
Lepădare de nume, e nevoie.
Dar cea din urmă duce spre pămînt,
Pămînt călcat de noi, platforma noastră.
Sparge-o, și vom zbura sau ne vom scufunda.

Un fel de-aeriană grație venea,
Un fel de goliciune-n care
„Tot răul e spre bine".
Aștept. Zile se tîrîie,
Greoaie, și fără sfîrșit.
Binele-acesta nu e pentru mine,
Și grația și greutatea mea
S-au scurs departe, vînturate
Între țărmuri indiferente
Prin toamna asta cînd caldă, cînd rece,
Cu cerul înnorat, sau clar,
De parcă n-ar mai fi avut sfîrșit,
Doar răsucirea, aderarea frunzelor la lujer,
A cărnii la os,

4.
Dar pentru foame am avut nevoie de gura ta,
Pentru atingere, de degetele tale,
Pentru dorință, de dorința ta,
Pentru-a vedea, de ochii tăi flămînzi,
Pentru odihnă, de închiderea, de somnul lor,
Pentru cuvîntul gol, de-auzul tău,
Iar pentru țel, de tine,

Aici, nici dincolo, nici nicăieri
Atinsă nu poți fi acum,
Atît de iute te repezi, țîșnind
Din locul care, calm păstrîndu-te,
Putea să sature și să-ți confirme numele,

Scanned with OKEN Scanner

5.
Cum plec din nou, departe-n fine,
Pentru-o durată a hoinărelii,
Merg și mă-ntorc, fără să-nvăț nimic.
Spre cea mai lină cădere a frunzelor,
Spre cea mai lină curgere a vîntului.

De-ajuns acum. Mai mult decît de-ajuns
Această tescuire în cuvinte
A sensului, sfărmat sau gol,
Și gîndul lasă-n urmă toate :
Munți, lacuri, rîuri,
Prea multe, și pe tine,
Una, însă-n mișcare,
Fără de nume mie pentru că numită
Tu evadezi din nume.

Aici, în aceeași grădină,
Crengile sunt mai golașe,
Se pîrguie ultima pară.
Încă nu-i ger. Îngreunată
Iarba se lasă, umedă.
Aștept, învăț să stau.

IV

1.
În raza iernii, zidită
Cu geam prea fin ca să păstreze
Altă mișcare decît a memoriei
Ce nu mișcă volume, nu
Sparge suprafețe, nu
Umple spații, și nu lasă urme,
Resturi sau dîră,

Cutreerînd, rămîi
Ca Pămîntul, nemișcat,
Și rămînînd cutreeri
Ca Pămîntul, în rotire.

2.
Pămînt. Încă așa-l
Numesc. Lumină. Aer.
Cutreerînd orașul am văzut
Că oamenii trăiesc cu aer, cu
Lumină încă, chiar dacă le
Filtrează-n ochi sau lasă
Prin plămîni, împiedicînd prisosul lor,
Care ucide. Soarele trece printr-un

Scanned with OKEN Scanner

Alambic, săracii norocoşi şezînd
Pe praguri pot să-l vadă şi privind
În sus spre cer ajung să simtă
Această proprietate-a tuturor.
Vîntul pe-aici brăzdează
Rîul, ca gheaţa, dar gonind
Aerul aproape înnoit şi bun.
Aproape-aşa de pur ca apa
Ce-o cumpără bogaţii, în cutii.

3.
Unde mă aflu? Copaci golaşi
Pe-o coastă. Printre trunchiuri,
Simple sau gemene, insule de verde,
Muşchiul verzui mai clar ca neaua
Pătînd al frunzei brun, şi veşnic verdele,
Sumbru lucios, al laurului şi
Smirdarului. Printre ţipete,
De gaiţă albastră, unul se întoarce,
Sus, jos, jos, jos, căderea
Cromatică, geamăt al
Mîhnitei turturele.

America,
În Est, cu-o voce mică
Despăturindu-se-n vid, fără margini,
Deşi camioane uruie prin ea, sirene,
Sfidează alarmele, o defineşte.

4.
Şi tu? Atît de-aproape
În spaţiu, dar mai surdă
Faţă de mine decît morţii mei.
Încît dacă-ţi vorbesc acum
E numai despre vidul dintr-o voce
Înăbuşită ca a turturelei iarna,
E numai despre vid. Însă acestea,
Oriunde, tu le-asculţi,

Parte din ele, nu mai mult
Decît pe jumătate zămislită într-un loc,
Timp, dintr-o regiune
De ape, împădurită şi visată
Nainte de-a se înălţa oraşele.

5.
E prea tîrziu ca să retrag
Aceste vorbe, aceste nume
De loc, de timp, rostite

Scanned with OKEN Scanner

Spre-a te lega, spre-a te apropia
Trează. Un leac, ai spus,
Și ai plecat și te-ai ascuns de mine. Unde?
Trează? Sau ai pierdut, acum,
Prea repede pătrarul următor
Al nașterii, o smulgere, o sfîșiere
Din forma ei de scoică,
Prundiș, cîrcel și frunză
Care ți-a plămădit ființa?
Nu ca să știu, dorința ta de-acum,
Să mă strecor în ceea ce rămîne
Din somn, nu ca să fiu recunoscut?

Destul cu-atîta apucare, posesiune,
Cu-această agitată lăcomie-a noastră.
Cu tot ce oamenii mereu descarcă
Pe Pămînt, în Pămînt
Pînă cînd fără-a se mai sinchisi că noi umblăm
Ci însuși descărcat fiind,
Va exploda.

6.
Ultima mea dorință, tu,
Am s-o dezvăț, eliberîndu-mă,
De-a fost iubire-aceasta. Prea tîrziu,
Te las să pleci, să te întorci, să stai
Și să te miști. Te las să fii,
Fără de nume.
Purced din nou, zicînd:
Munte. Lumină. Lac.
Pămînt. Apă. Aer.
Tu. Altceva nimic. Și nimeni.

V

1.
Acum sau înainte, cînd sîngerul era în floare,
Și tu veneai din nici o casă cunoscută
Sau stradă, o ofrandă cu-atît mai mare
Ca sine-ncît nici propria ei promisiune
Nu era-n stare să și-o țină. Dar zălogul
Era al meu, de savurat ca aerul
Acestui „mai dulce și mai sănătos climat",
Al tău în timp ce hoinărești pe-aici, schimbată,
Respirînd acest zălog de aer,
Și sîngeru-nfloreşte
Alăturea de alți copaci ce cresc,
„Mari, nalți, moi, clari

Scanned with OKEN Scanner

Și totuși socotesc că-ar fi chiar buni
Pentru catarge de corăbii"
Din neamul celor scufundate în nisipuri,
Înfipte-acolo de furtuni,
La capul groaznicei speranțe.

Se duc, pierdute, trunchiuri și corăbii,
Posesiunea și speranța posesiunii ;
O aflu, printre-atîtea daruri, unde
Eu nu sunt, pe nisipurile albe,
Cu-o scoică-n mînă, ea, „în veci frumoasa".

2.
Pornesc, cercînd acum sfîrșitul
Ce nu-i sfîrșit căci ne-ncetat
Rămîne-un munte, un lac,
Un rîu, o pădure
De numit, de luat în posesiune,
De părăsit, și de uitat, rămase
Pămîntului spre înviere. Cutreer
Nu după-o țintă, după „Eu" și „tu",
Și vorbe care leagă, de iubire,
Însă iubirea nu are sfîrșit.
Însă cuvintele, cînd legătura s-a rupt,
Colindă dincolo de „Eu" și „tu".

3.
Ca ale celui, care părăsindu-și locul,
Insula vieții lui unde iubirea
Zidise casă și hrănise-orfani,
Cu grijă-nvață să împodobească
Pustia stîncă. Și încă, pe de-asupra,
A cedat, în această revoltă a sîngelui
Împotriva venelor, împotriva inimii
Izbindu-și uleiul, pompînd
Și pompînd într-una speranță afară
În mădularele-nvățate,
Atins de lucruri, liniștit să stea.
Acum nu poate să mănînce, pîinea cea caldă are
Un gust de carne putredă
Venit de mult, de-aiurea,

Scanned with OKEN Scanner

Acum nu poate să mai bea, vinul cel nou,
Are un gust de sare,
De mare seacă,
De ochi orbiți de lacrimi,
Și-ncetișor începe să pornească
Spre locul ce i se menise, unde
Poemele lui au ajuns naintea sa,
Tăcere-acuma, tăcere,
Apă în fine, apă
Care, murdară, poate curăți
Tot ce atinge, și să umple,
Chiar gura lui, cu ultimele vorbe,
Și să pornească mai departe.

4.

Încetișor, stînjenit de iubire,
S-a dus, dar niciodată
Destul de-ncet pentru Pămînt
În visu-acestuia domol și lung
Ce încă nu s-a încheiat
Cu zămislirea omului,
El care sparge acest vis,
Și încă n-a sfîrșit
Să-și mistuie măselele și oasele
De dinosauri.

Iscînd și spulberînd cuvinte,
Spre-a zăbovi,
El a deschis spărturi, pentru un puls
Mai puțin treaz, mai puțin agitat
Decît acesta, ce năzuie
A fi visat mereu,
Afară din sfărmarea stîncii,
Afară din nămol,
Oase, antropoizi, saurieni,
Și din penaj de granguri ;
A curățit un loc, pentru poemele
Pe care le va plămădi Pămîntul
„Despre cealaltă față
A omenirii"
Și-auzul nostru cel grăbit
N-apucă să le-asculte.

Scanned with OKEN Scanner

5.

Plecat. Pierdut. Uitat pe jumătate
Tot ce atinge ochiu-n grabă,
Ce mîinile grăbite-alcătuie, ce limba
Răsfață cu un nume. Uitată pe jumătate
Chemarea sturzului posomorîtă

Sus, de pe creanga părului în floare,
Acum o lună, două, nu aici,
Nu în grădina din oraș
Unde din gușa lui căscată
Un sturz cu triluri vesele și degetarița
Găsesc o pădure, deși pădurile au fost stîrpite.

În românește de
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ și ANDREI BREZIANU

Scanned with OKEN Scanner

MICHAEL HAMBURGER

ADEVĂRUL POEZIEI

Afirmația că poezia cuprinde și rostește adevăruri n-a fost tăgăduită de nimeni nici chiar de acei poeți care au mers mai departe decît Baudelaire iscodind modalități sintactice noi, neatîrnate de modelul prozei, înclinînd spre o imagistică independentă de rigorile argumentului, și spre un vocabular întemeiat mai curînd pe valori acustice decît pe exigențe semantice. Ar fi eronat să spunem că de la Baudelaire încoace poezia s-ar fi dezvoltat doar într-una din aceste direcții. Poeți feluriți au explorat căi felurite de înflorire a noului, și un număr însemnat din aceștia — cu nimic mai puțin moderni decît cei ce se consideră descendenții lui Mallarmé — au adoptat modalități aparte, aspirînd dimpotrivă spre o despuiere și directețe a discursului, dincolo de orice normă cîndva postulată — în stricteţea lor — de canoanele clasice. Pentru Dryden, cuvintele din care se alcătuia poemul erau «imaginea și ornamentul» gîndirii, iar menirea primordială a acestuia era tocmai de a le «împărtăși aprehensiunii noastre»; Dryden vorbea însă despre traducerea versurilor, și chiar practica sa de poet și traducător de poezie nu concordă întotdeauna cu rigorile unei atari definiții. Poeții moderni în chestiune se deosebesc de Dryden prin aceea că «ornamentul» nu oferă, din punctul lor de vedere, nici o utilitate, așa cum lipsite de utilitate sînt imaginile sau metaforele cu rol decorativ, cele ce nu fac altceva decît să adauge o aură de grandoare și noblețe gîndurilor. Importantă — din punctul de vedere al cititorului și criticului modern de poezie — este tocmai ideea că nu sînt de așteptat unghiuri exagerat de simple și previzibile în abordarea gamei de adevăruri pe care poezia, în varietatea ei, ni le oferă.

... Poezia lui Mallarmé (și a succesorilor săi) a implantat pentru întîia oară senzația — imagine, muzică, gest —, în sfere pînă atunci accesibile, prin definiție, gîndirii abstracte și argumentului logic. Puțini sînt poeții care înainte de Mallarmé să fi fost consecvenți și lucizi în elaborarea unei sintaxe apropiate de «logica însăși a conștientului», cum sublinia Susanne Langer, deși contracția sintactică la Hölderlin, elipsele și suspensiile lui, sînt cel puțin la fel de îndrăznețe ca cele ale lui Mallarmé;

Scanned with OKEN Scanner

ca și Mallarmé, Hölderlin a năzuit conștient, prin munca sa, către o poezie cît mai «vie» cu putință, în care să fie transpuse în act înseși procesele gîndirii, simțirii și imaginației.

Disputa, firește, este departe de a fi epuizată. Ceea ce Susanne Langer numește «interesul artistic al poeziei», continuă să fie în conflict cu ceea ce tot ea numește latura «propozițională» — acestea aflîndu-se, nu o dată, în opoziție în opera unui singur poet sau chiar în structura unuia și aceluiași poem. Acceptăm, desigur, părerile unui estetician ca Susanne Langer, după care, într-un sens aparte, conform unei anume definiții, orice artă este «abstractă», orice artă fiind totodată simbolică; deasemenea, aceea potrivit căreia «raportul existent între poezie și lumea faptelor este același cu cel dintre pictură și lumea obiectelor; în măsura în care intră în orbita ei, evenimentele pot deveni motive ale poeziei, așa cum obiectele lumii reale devin motive ale picturii. Ca orice artă, poezia este abstractă și totodată încărcată cu înțelesuri». Aceasta nu exclude însă posibilitatea ca în fața unor enunțuri de interes «propozițional» ca acesta al lui Mallarmé

«Vai! carnea-i tristă, cărțile — le-am citit toate»

sau a versului lui Yeats

«Omul a creat moartea»

reacția să fie primară, și aceasta în pofida faptului că asemenea citate constituie excelente pilde de aserțiuni pseudo-factuale, cu înțelesul nedetașabil de context. În *Briza marină*, poem timpuriu al lui Mallarmé, cumva încă baudelairian, sau în poemul lui Yeats, versul izolat, în măsura în care reprezintă o unitate sintactică, trezește asociații mai apropiate de versul clasic decît aveau să fie cele evocate de poezia lor ulterioară, mai subtil organizată, avînd fiecare imagine și cadență într-un intricat raport de reciprocitate, uneori chiar în dispreţul punctuației. S-ar putea de asemenea afirma că un factor cu putere durabilă în creația de început a lui Mallarmé, era acea convenție romantică a poeziei confesionale — întîlnită, de altfel, și la Baudelaire — într-o măsură ce comportă interes «propozițional» mai curînd decît unul «artistic».

Propoziția «cerul e mort» *(Le ciel est mort)* în poemul lui Mallarmé *L'Azur*, evocă negreșit o asociație cumva înrudită cu reacția noastră înaintea afirmației făcută în proză de Nietzsche: «Dumnezeu e mort». Propoziția lui Mallarmé nu ocupă un rînd întreg; dar invocarea «materiei» în continuarea aceluiași vers, «*Vers toi, j'accours! donne, ô matière . . .*» constituie, în istoria gîndirii și artei, o legătură atît de importantă și atît de esențială pentru înțelegerea progresivei afirmări a lui Mallarmé ca artist, încît este dificil să reziști unei interpretări lăsînd pe dinafară contextul. Înțelegînd că poeții nu sînt neapărat ținuți să dea asemenea dovezi — în exemplul citat, o variațiune pe tema descoperirii lui Nietzsche că moartea lui Dumnezeu face din «artă o ultimă activitate meta-fizică în sfera nihilismului european» (cu corolarul că arta modernă, oricît de spirituale sau cvasi religioase ar fi impulsurile ei latente, e sortită, în cele din urmă, unui destin materialist) — Mallarmé și urmașii săi au făurit o poezie mult mai puțin susceptibilă de a fi interpretată literal, în versuri izolate sau în frînturi de rînd.

O atare înțelegere nu înseamnă în mod necesar că poezia modernă ar fi suferit o «pierdere de tonus», cum sugera Donald Davie în studiul său *Articulate Energy*, sau o sărăcire a poeticului, cum se exprima, cu regret, Bonamy Dobrée în *The Broken Cistern*. Adevărurile ontologice sau psihologice conținute în afirmații ca «Omul a

Scanned with OKEN Scanner

creat moartea», sau «Cerul e mort», fac mai departe corp comun cu poezia, chiar dacă unii au avut de luptat cu ispita de a le formula direct. Poeții gîndesc, și simt, și imaginează mai departe; dar gîndirea, și simțirea, și închipuirea tind din ce în ce mai mult să capete glas ca proces indivizibil, în concordanță cu esența intrinsecă a poeziei din totdeauna. «Imaginația — afirma, în 1923, poetul francez Saint-Pol Roux — treieră înainte de însămînțare. Rațiunea este imaginația rîncedă».

Nimic, într-adevăr, nu împiedică mai mult înțelegerea poemului *ca poem* decît extrasul, aserțiunea izolată, pasajul care, aparent, se oferă direct și imediat înțelegerii. Aserțiuni — unele din ele notorii, precum cea de mai jos, comentată de W. H. Auden — sînt într-adevăr tentante, anume făcute parcă pentru a fi citate: «La întrebarea: cine a spus Frumusețea este adevăr», «Adevărul este frumusețe»? Mulți cititori se vor grăbi să răspundă: Keats. Dar Keats n-a făcut niciodată o afirmație asemănătoare. În poemul la care ne gîndim, el s-a mulțumit să ne vorbească despre ceea ce sta scris pe o anume Urnă greacă, oferindu-ne descrierea și critica unui anume gen de operă de artă, cel ce elimină în mod deliberat ponoasele și neajunsurile vieții cotidiene . . . Urna lui Keats evocă, printre alte priveliști splendide, o citadelă pe vîrful unui deal apărînd orașul; nu apare însă nicăieri descrierea răului care face citadela necesară, — războiul.

Arta e zămislită tocmai din dorința noastră îngemănată de frumusețe și de adevăr, din conștiința că cele două nu sînt identice.» [1]

Unii critici, mai înclinați spre platonism sau spre tradiția orfică a Elizabethei Sewell, sînt, de bună seamă, tentați să-și manifeste dezacordul față de interpretarea lui W. H. Auden; afirmații cu un caracter general, precum aceasta, dau naștere, în mod curent, la asemenea controverse. Auden are, desigur, dreptate atunci cînd se referă la funcția poetică strictă a enunțului în interiorul poemului. Dar cînd merge mai departe, afirmînd despre poeți că scriu deplin conștienți că frumusețea și adevărul nu sînt identice, propoziția lui se aplică unor poeți ca Auden, nu însă neapărat tuturora, celor din stirpea lui Keats de exemplu, a cărui aserțiune și propunere rămîn controversabile, puncte deschise dezbaterii, pentru critici și esteticieni; în cel mai bun caz este vorba, aici, de una din multele funcții incidente ale poeziei.

. . . Limbajul însuși stă chezaș că poezia va fi întotdeauna refractară «dezumanizării» totale, chiar dacă autorul ei s-ar strădui să proiecteze, în exterior, exclusiv esența pură a universului său lăuntric — ca Rilke uneori — sau să se risipească spre a se regăsi în alte vietăți, în plante, sau în lucruri neînsuflețite. Punctul echilibrului exact dintre rostirea unui sentiment și penetrarea lumii exterioare, poate fi o problemă pentru poet atunci cînd nu scrie poezie; după cum este o problemă pentru criticul de poezie ale cărui interese capitale sînt de ordin psihologic și filosofic. Într-un poem reușit, problema este rezolvată *ipso facto*: în limitele lui, o anume magică potrivire domină. Această cumpănă există pînă și în căutările experimentului celui mai strident, în genul de poezie care refuză să exprime și să înregistreze, mulțumindu-se să facă din cuvinte și din raporturile lor reciproce, unicul ei material; semnificativ, acest tip de poezie trece uneori drept poezie «abstractă», alteori, drept poezie «concretă».

. . . Țelul poetului este de a rosti adevăruri, nu însă orișicum, ci, cu necesitate, în modalități pe care «paradoxul vorbirii umane» nu face decît să le complice. De la Baudelaire încoace (și înainte chiar de Baudelaire) poeții au avut de înfruntat, dintotdeauna, acest fundamental paradox; și întrucît scrierea poeziei este totodată

---

[1] W. H. Auden, „The Dyer's Hand and Other Essays", London, 1963, p. 336.

Scanned with OKEN Scanner

«faptă» — proces de explorare și descoperire — adevărurile rostite de ea sînt și ele de un fel aparte. Desigur, au existat momente cînd, pînă și în versuri, accentul s-a întîmplat să cadă pe formularea elegantă și pompoasă a unor adevăruri arhicunoscute dinainte ,intrate în posesie comună, pentru scriitor și cititor deopotrivă; dar acestea sînt caracteristice unor epoci de omogenitate culturală — sau, dimpotrivă, de exclusivi- cultural — fără legătură cu poeții la care mă gîndesc acum.

...«Conștiința umană» și «natura omului» — aceste două concepte sînt deajuns spre a lămuri pentru ce motive poezia nu va putea niciodată exclude omul, atîta timp cît va fi scrisă de ființe omenești, nu de mașini (deși, pînă și mașinile sînt concepute și făurite tot de om). Poezia poate, la rigoare, exclude individualitatea, mai ales atunci cînd cuvintele apar culese la întîmplare, descompuse în părți sau lăsate să alcătuiască liber, în pagină, structuri vizuale sau de sunet; dar pînă și aceste exerciții-limită rămîn semnificative, căci ne descoperă ceva cu privire la limbaj, iar limbajul, fără greș, ne readuce la aceeași «conștiință umană» și la «natura omului».

Octavio Paz explica într-un eseu de ce tocmai «poezia este hrana pe care burghezia, ca clasă, s-a dovedit incapabilă de a o digera»[1]. Poezia, spune el, s-a străduit pe diferite căi să abolească «distanța dintre cuvînt și lucru», iar această depărtare provine din inhibițiile omului civilizat, din separarea lui de natură. «Cuvîntul nu este identic cu realitatea pe care o denumește, căci între oameni și lucruri — și, la un nivel mai profund, între oameni și propria lor ființă — se interpune inhibiția». Poezia modernă, după Octavio Paz, ar evolua între doi poli, polul magic și cel revoluționar. Cel dintîi constă dintr-un impuls de revenire la natură, dizolvînd inhibițiile ce ne separă de ea... Aspirația revoluționară, pe de altă parte, ar presupune «o cucerire a lumii istorice și a naturii». E vorba de două modalități divergente de umplere a aceluiași interstițiu și de reconciliere a «conștiinței alienate» cu lumea exterioară.

Amîndouă tendințele pot fi operative însă în forul interior al aceluiași poet, precum și înlăuntrul unui singur poem, așa cum poetul poate, firește, îmbina funcția de sacerdot și de nebun, de iubitor și detractor al cuvintelor. Tot Octavio Paz scrie: «Ceea ce caracterizează un poem este necesara lui dependență de cuvinte, ca și lupta ce se duce în interiorul lui pentru a le transcende.» Dependența privește implicațiile istorice și sociale; transcendența, calea scurtă prin magie, înapoi la natură, spre unitatea primitivă dintre cuvînt și lucru. Amîndouă corespund preocupărilor generale ale omului, deși mulți ar putea fi mai puțin conștienți de tensiunile și complexitățile inerente raportului dintre poezie pe de o parte, lume și cuvinte pe de altă parte. Un grad extraordinar de alienare de limbaj — chiar în calitatea lui de mijloc simplu de comunicație — devine, în zilele noastre, din ce în ce mai comun în așa numitele societăți «avansate», unde, de exemplu, urmărim uneori la televiziune interviuri cu interlocutori incapabili să lege cea mai scurtă și simplă propoziție, dacă nu recurg la expresii parazitare, de pildă, «ca să zic așa», sau «știți». Cauzele acestor carențe de articulație s-ar putea să nu fie fără legătură cu atitudinea sceptică față de cuvînt, latentă în practica scriitoricească a multor poeți moderni (Hofmannsthal atribuia acest lucru unei sciziuni fundamentale dintre convențiile limbajului pe de o parte, și realitatea particulară a lucrurilor, pe de altă parte). Adevărul poeziei, al poeziei moderne în special, rezidă nu numai în aserțiuni directe, dar și în marile ei dificultăți, în elipse, tăceri, goluri și fuziuni.

În românește de ANDREI BREZIANU

---

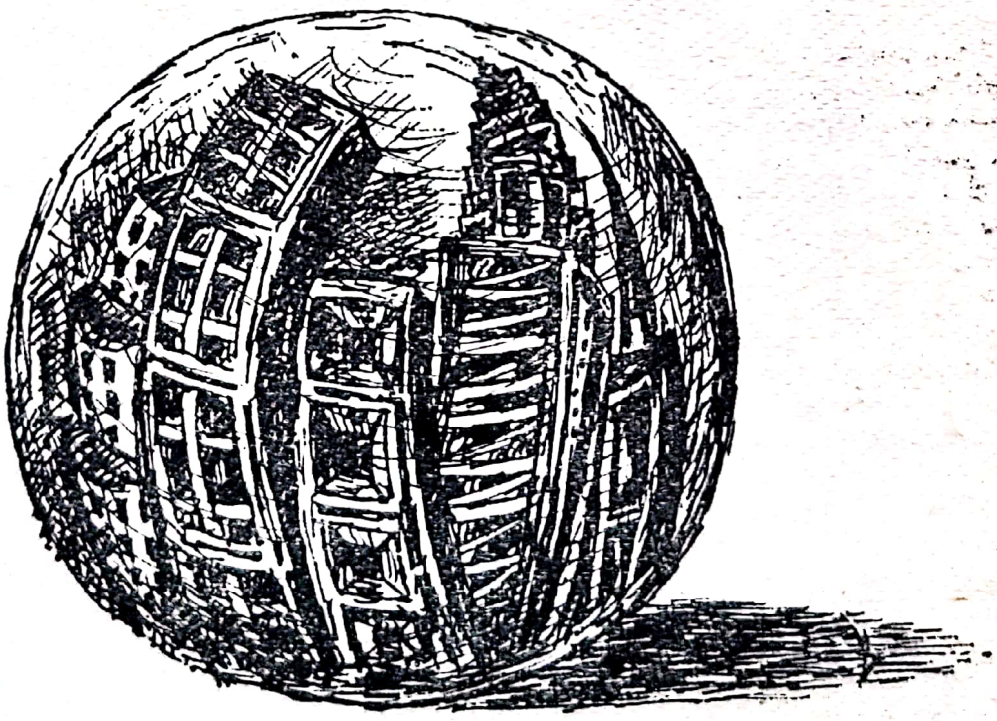
[1] „*L'arc et la lyre*", Paris, 1963, pp. 40—41; 46.

Scanned with OKEN Scanner

PETER HANDKE

SCURTĂ SCRISOARE PENTRU O LUNGĂ DESPĂRȚIRE

roman



Scanned with OKEN Scanner

Era o zi luminoasă, luminată încă și mai puternic de vînt; norii fugeau pe cer. O vreme am stat pe stradă, privind împrejurul meu. Într-o cabină telefonică, la intrarea într-o stație de metrou, ședeau două fete, una vorbea iar cealaltă se apleca uneori înainte, dîndu-și părul după ureche. La început, zărindu-le, m-am oprit, apoi imaginea lor m-a înviorat și mi-a dat un imbold, așa că în cele din urmă am privit cu reală plăcere cum rîdeau în cabina strîmtă împingînd, cînd una cînd cealaltă, ușa cu piciorul, acoperind receptorul cu palma, șoptindu-și una alteia cîte ceva la ureche, mai vîrînd încă o monedă, și-apoi aplecîndu-se iarăși spre telefon, în timp ce alături de ele aburii metroului fumegau prin gurile de canal, alunecînd compact pe deasupra asfaltului spre străzile laterale. Era o imagine care m-a descărcat și m-a eliberat. Priveam ușurat, într-o stare paradisiacă, o stare în care nu vrei decît să vezi și simpla vedere înseamnă deja înțelegere. Și-am mers înapoi pe Park Avenue pînă ce-a devenit Fourth Avenue și, tot așa, pînă pe strada optsprezece.

Apoi am văzut la cinematograful „Elgin" un „Tarzan" cu Johnny Weissmüller. Chiar de la începutul filmului am avut sentimentul că văd ceva interzis, un lucru pe care mi-l imaginasem însă mai dinnainte; imaginile rechemau un vis uitat. Un mic avion de pasageri zbura jos, deasupra junglei. Apoi se văzu interiorul; înăuntru ședeau un bărbat, și-o femeie cu un sugar. Avionul huruia și se smucea încolo și-ncoace, așa cum un avion adevărat nu s-ar fi smucit niciodată, și smucitura aceasta îmi aduse aminte de scaunul de pe care văzusem filmul, copil fiind. „Sînt pe drum către Nairobi", am spus tare. Dar orașul nu fu pomenit. „Și acum o să se prăbușească". Părinții ședeau îmbrățișați; apoi avionul fu văzut rostogolindu-se-n aer și prăbușindu-se în pădurea seculară. Se izbi cu un zgomot puternic și, nu, nu ieși fum, ci bule de aer se înălțară din peisajul crepuscular pe care abia mai tîrziu, cînd îi veni rîndul în film, l-am recunoscut ca fiind balta sub luciul căreia Tarzan, cu un cuțit în dinți, împreună cu băiatul găsit, care între timp devenise adolescent, scoteau bule de aer la mari intervale, înotînd încolo și-ncoace cu mișcări lente, pierduți parcă-n vis, în timp ce cursul rememorării, sprijinit de imagini pe drumul său către o amintire concretă, se derula, printr-o ciudată anticipație, încă de la explozia avionului, exact în ritmul în care urmau să se-nalțe după aceea, din adîncul negru al apei, bulele de aer scoase de înotători.

Cu toate că altfel filmul mă plictisea, n-am plecat. Dar nici să mă uit în comicsuri n-am chef, mă gîndeam: și nu numai de cînd sînt aici. Citisem o vreme foarte multe comicsuri, dar n-ar fi trebuit să le citesc în cărți, unde fuseseră adunate. Tot timpul începea o aventură, se termina, și-apoi începea alta. Așa, de exemplu, odată, cînd m-am uitat la cîteva benzi desenate adunate-n volume, noaptea mi s-a făcut rău pentru că fiecare vis ținea patru imagini și apoi înceta, iar visul care urma era compus tot din patru imagini. Aveam senzația că la fiecare a patra imagine cineva îmi dă una peste picioare și cad cu pîntecul pe pămînt. Și după asta iar mai venea o poveste! Și nici comedii mute nu mai am chef să văd, mă gîndeam. Elogiul lor închinat stîngăciei nu mă mai putea măguli. Eroii aceia care nu puteau să meargă pe stradă fără să nu le ia vîntul pălăria exact în fața unui compresor, și care nu se puteau înclina în fața unei femei fără să-i verse cafeau pe rochie, îmi păreau tot mai mult simbolul unei vieți inumane, prea statornic naivă: făpturi fade, zbătîndu-se-n propriul sine, denaturate și denaturînd și pe alții, privind lumea și lucrurile numai în admirație. Veselia sarcastică și răutăcioasă a lui Chaplin; pe de altă parte, modul acela în care încerca să se acomodeze cu sine ocrotindu-se grijuliu, obiceiul lui Harry Langsdon de a se rostogoli și de a se agăța necontenit. Numai Buster Keaton căuta zelos o scăpare cu fața lui atentă și îndîrjită, deși părea a nu ști niciodată ce se petrece cu el. Fața lui îmi mai plăcea s-o privesc, și mi-a plăcut și cînd, odată, într-un film, Marilyn Monroe rînjea neajutorat, cu fruntea-ncrețită, privind ca Stan Laurel.

Scanned with OKEN Scanner

Afară, în fața cinematografului, însera. Mă gîndeam încotro s-o apuc și mergeam ceva mai încet. La fel de încet mergea în fața mea o fată înaltă, trasă parcă pe trotuar încolo și-ncoace de geanta care se balansa. Avea părul negru și purta „blue jeans", dar mersul ei fără nici un fel de fasoane nu lăsa blugii să pară ce sînt; pantalonii nu făceau cute în spate și nici stofa nu se-ncrețea, ca de obicei, în dosul genunchilor. Se uită împrejur, avea o față foarte albă, cu pistrui, și merse la fel de încet mai departe. Am devenit brusc agitat pentru că știam că vreau să-i vorbesc. Și merserăm astfel o vreme aproape alături, apoi ea înainte, apoi iarăși eu, pînă jos, pe Broadway. Pînă la urmă devenisem atît de aprins, că-mi venea s-o culc pe asfalt. Dar apoi, cînd i-am vorbit, am întrebat-o doar dacă nu vrea să bea ceva cu mine.

Spuse: „De ce nu?" dar totul se isprăvise deja. Aprinși amîndoi la obraz de emoția cu care ne îndreptasem unul spre altul, o pornirăm acum alături. Dacă am fi luat-o imediat la picior mimînd o țintă imaginară, mersul rapid ne-ar fi aprins și mai tare împingîndu-ne pe loc sub vreo poartă; dar așa am mers mai departe, dar puțin mai încet ca-nainte, trebuind să luăm totul de la început. Cu toate acestea, am încercat s-o ating. A luat-o ca pe-o greșală.

Am intrat într-o cofetărie unde trebuia să te autoservești. Eu am vrut iar să plec, dar ea se așezase deja la coadă. Am luat și eu o tavă și-am pus pe ea un sendvici. Ne-am așezat la o masă, eu am mîncat sendviciul, ea a băut o cafea cu lapte. M-a întrebat de nume și fără să știu de ce mint i-am răspuns că mă cheamă Wilhelm. După asta m-am simțit imediat mai bine și i-am oferit o mușcătură din sendviciul meu. A rupt o bucățică cu mîna. După cîtva timp s-a ridicat, spuse că o doare capul, îmi făcu un semn și ieși.

Mi-am luat o bere și m-am reașezat. Prin ușa strîmtă, prevăzută cu o perdea, priveam strada. Despicătura era așa de mică, încît întîmplările se vedeau prin ea și mai clare; oamenii păreau să se miște acolo cu mult mai încet, ca și cînd ar fi vrut să dea o reprezentație; era de parcă n-ar fi trecut de la un capăt la altul al străzii prin dreptul ușii, ci se plimbau în despicătură în sus și-n jos. Nu văzusem niciodată sînii femeilor atît de frumoși și atît de provocatori. Imaginea lor îmi făcea rău aproape. Totuși eram bucuros că nu vreau mai mult decît să-i observ — plini de sine —, plimbîndu-se agale încolo și-ncoace prin dreptul reclamelor-panou. O femeie se opri în ușă căutînd ceva. Pur și simplu m-am speriat de pofta cu care am vrut să merg către ea, dar pe loc m-am gîndit: „De ce? Pentru ca să fac ce? Ar fi irresponsabil" și iar m-am destins. Atît de inimaginabilă devenise pentru mine afecțiunea unei femei. Atît de inacceptabilă devenise pentru mine ideea că o femeie ar putea fi capabilă de afecțiune, încît pînă și gîndul că ar trebui să întind mîna îmi tăia pe loc cheful și mă făcea foarte, foarte obosit.

Pe masa de alături rămăsese un ziar; l-am luat și am început să citesc. Am citit ce se întîmplase și ce avea să se mai întîmple, pagină după pagină, cu o tihnă sporită. În rapidul de Long Island se născuse un copil; un funcționar de la stația de benzină pornise în mîini pe drumul de la Montgomery/ Alabama către Savannah / Georgia, pe coasta Atlanticului. În deșertul din Nevada înfloreau deja cactușii. O simpatie forțată se stabili între mine și tot ce citeam pentru simplul motiv că era gata descris; mă simțeam atras de fiecare localitate, fiecare din personajele ce urmau îmi plăcea, chiar și relatarea despre un judecător care legase în lanțuri, de scaun, un acuzat furios îmi stîrni, dacă nu înțelegerea, în orice caz o tihnă exagerată. Nu exista nimeni cu care să nu mă fi simțit imediat înrudit. Am citit articolul unei femei care scria despre cei ce refuzau serviciul militar, s-ar fi ascuns să fi avut asemenea copii, și n-am putut să-i privesc fotografia fără un sentiment rapid de participare; și cînd un căpitan declară că, ce-i drept, ar fi văzut el ceva din helicopter într-un lan de orez, ceva ce-aducea cu un grup de femei și copii, dar putea fi deasemeni și

Scanned with OKEN Scanner

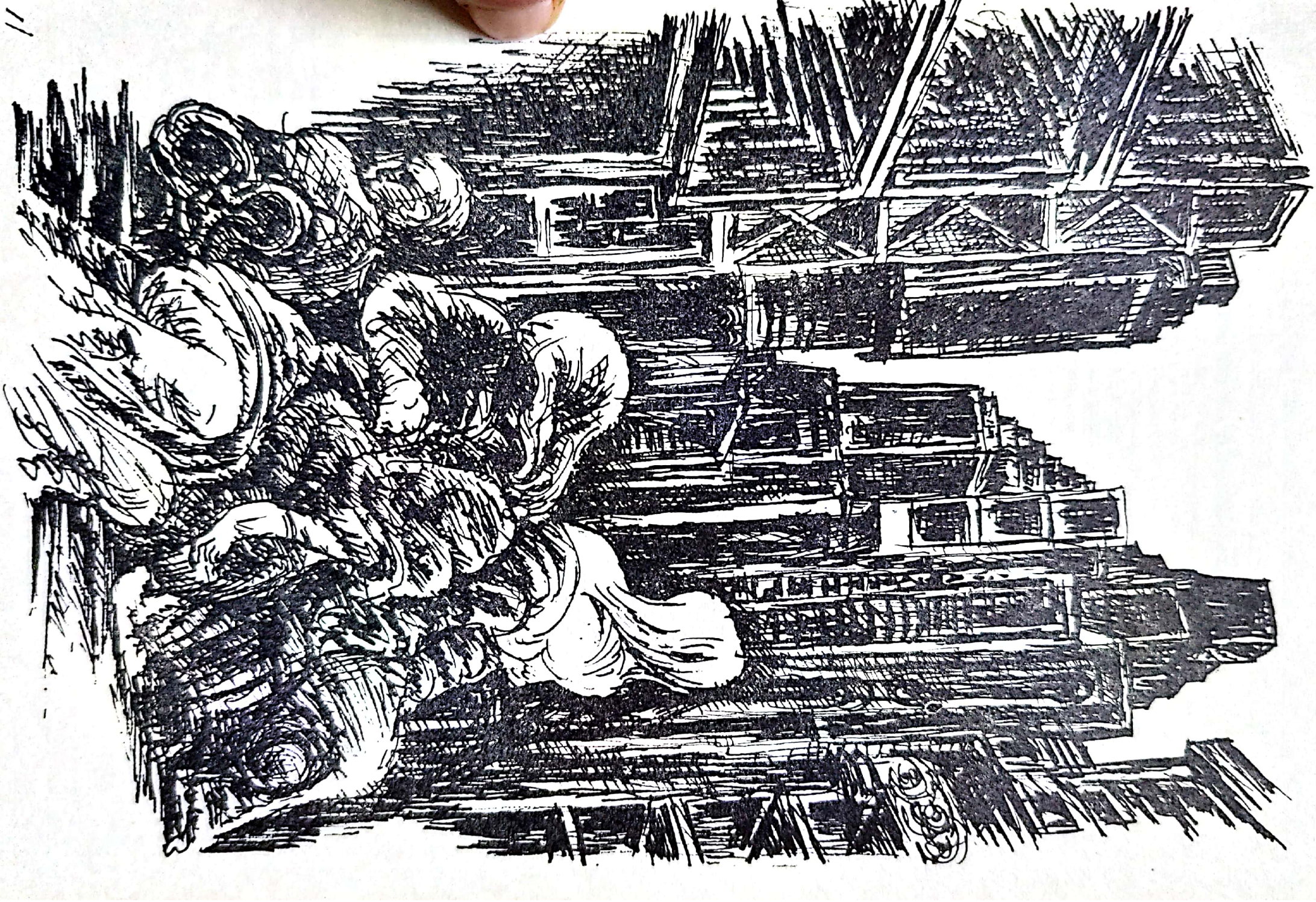
un bărbat cu doi bivoli, mi-a părut rău fără nici un înconjur, prin simpla citire a cuvintelor, că nu fusesem în locul căpitanului. Fiecare om și, mai ales, fiecare loc pe care încă nu-l cunoșteam îmi devenea prin lectură atît de simpatic, încît mă cuprinse un fel de dor de depărtări. Am citit despre un post telegrafic din Montana și despre o stradă dintr-o tabără militară din Virginia, și pe loc mi-am dorit să fiu acolo și să trăiesc acolo un timp; mi s-ar fi părut altminteri că-mi scapă ceva, ceva ce n-aș mai fi putut recupera niciodată.

Senzațiile acestea nu-mi erau noi; încă pe cînd eram copil, mi se întîmpla adeseori ca în toiul unei certe sau al unei bătăi să mi se pară totul justificat: încetam să mai vorbesc sau mă lăsam trîntit la pămînt, iar atunci cînd, încă țipînd, fugeam de cineva care vroia să mă prindă, mă opream, ba chiar mă așezam jos privindu-l cu candoare pe cel ce, din pricina aceasta, trecea foarte ades pe lîngă mine ca și cînd ar fi fugărit pe altcineva. Nici supărarea n-o țineam mult. Vorbitul îmi dădea o bună dispoziție bruscă și isprăveam cearta, împăcîndu-mă. Chiar și cînd mă certam cu Judith, cel puțin în ceea ce mă privea pe mine, cearta devia într-o parodie a certei, nu pentru că mi se părea penibilă, ci pentru că, vorbind, aveam senzația bruscă a unui fapt caraghios. Chiar și mai tîrziu, în toiul ostilităților, simțeam că în secunda următoare aș putea la fel de bine să rîd, și poate că ar fi trebuit să și rîd, repede, dar noi ne dușmăneam deja atît de tare, încît chiar și un rîs împăciuitor n-ar fi făcut decît să-l rănească pe celălalt. Faptul că după atîta vreme, aici, la New York, simpla lectură a unui ziar mă atrăgea către tot în chip atît de ciudat, mă speria. Dar acum nu voiam să mă preocupe asta. De altfel, senzația aceasta fu scurtă. Cînd m-am gîndit la ea trecuse deja, ca și cînd n-ar fi existat niciodată; și cînd m-am aflat iarăși afară, pe stradă, eram din nou singur. Mergeam fără scop, dar plin de curiozitate. Pe „Times Square" m-am uitat în reviste sexy; pe reclamele luminoase de pe Broadway am citit ultimele știri; mi-am potrivit ceasul după ceasul clădirii presei. Străzile străluceau atît de puternic, încît pe ușițele lăturalnice, întunecoase, făceai cîțiva pași orbit. Citisem în ziar că în Central Park se redeschisese un restaurant care arsese pînă în temelii și la a cărui decorație ulterioară se folosiseră cîteva relicve ale incendiului.

Pe cînd mergeam de-a lungul trotuarului căutînd un taxi, cineva îmi oferi un bilet pentru un spectacol de music-hall. Voiam să merg mai departe; apoi mi-am amintit că joacă în el Laureen Bacall, care, cu zeci de ani în urmă, femeie tînără și viguroasă, se aplecase într-un film de Howard Hawks peste umerii pianistului, într-o speluncă de port, și apoi, rezemată de pian, cîntase un cîntec cu voce groasă și răgușită. I-am dat omului douăzeci de dolari și-am alergat cu biletul în mînă spre teatru.

Ședeam chiar în față, acolo unde orchestra răsuna cel mai tare din fosă; ca și ceilalți, țineam haina pe genunchi. Laureen Bacall era cea mai bătrînă de pe scenă, chiar și bărbații păreau mai tineri. Nu mai ședea și nici nu pășea tiptil de ici colo ca atuncea, în bombă, ci se mișca mult. O dată dansă chiar pe mese cu niște bărbați tineri cam pletoși, cu lanțuri atîrnate de gît. Chiar și cînd cădea din picioare de oboseală, trebuia să sară imediat în sus din cădere și să continue să se prefacă. Fiecare din mișcările ei trebuia s-o contrazică pe cealaltă pentru ca figurile să fie amuzante. Încă de pe cînd vorbea la telefon trebuia să-și tragă pantofii pentru ca să poată fugi fără pauză, iar după fiecare propoziție pe care o spunea își schimba cel puțin poziția picioarelor. Avea ochi destul de mari și i se roteau în orbite cu fiecare mișcare. La fiecare nouă scenă apărea în alt costum, deși abea avea timp să se schimbe. Numai atunci cînd, cu brațele ei lungi și drepte, înălța simplu sticla de whisky începeai să te simți bine pentru ea. Altfel nu simțeai decît că nu-i mai făcea nici un fel de plăcere, de cînd nu mai jucase în filme, să trăiască aici, din gesturi care nu i se potriveau. Așa că o priveai

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

ca pe cineva care tocmai atunci muncea sub demnitatea lui şi pe care, privindu-l, nu puteai decît să-l jigneşti. Îmi veni în minte Judith, mişcările ei zilnice se compuneau din numeroasele mici poze pe care trupul Laureenei Bacall le efectua acum maşinal. Fără să vrea, mă gîndeam, într-un magazin de îmbrăcăminte lua rapid morga unei cliente simandicoase, se oprea chiar la intrare şi privea împrejur fără să vadă pe nimeni; şi abia cînd vînzătoarea se apropia îi acorda atenţie mirată, părea să descopere, în cele din urmă, acolo, pe cineva. Pe scenă era schimbată: simplitatea cu care se mişca acolo nu era nepăsarea idioată cu care oamenii naturali, chiar şi atunci cînd sînt actori, hoinăresc de colo colo, ci o clarificare dincolo de perseverenţă şi pe care abia pe scenă putuse să o atingă. Oricît de mult juca şi şarja îndeobşte, pe scenă se liniştea, şi în raporturile cu ceilalţi manifesta un altruism dezinteresat; aproape că o uitai după aceea, atît de firesc îşi juca rolurile.

Prin gîndurile astea şi prin faţa teatrului trecu o maşină de poliţie cu sirenă chelălăitoare, acoperind aproape complet orchestra. Apoi am văzut, însă, o foaie din programul de sală plutind în jos de pe balustrada unui balcon, şi felul de a se mişca încolo şi-ncoace al hîrtiei mi-a dat siguranţa că exact în momentul acela Judith şedea undeva într-un local, mîncînd fără grijă, repetînd o comandă cu degetul mic ridicat, atît de pătrunsă de întîmplare, încît nu se putea gîndi la absolut nimic altceva. Cum se iţea dirijorul în fosa orchestrei! Şi ce perfect erau călcaţi pantalonii actorilor! Şi cum lingea rivala acum vermutul dimprejurul măslinei, vîrîndu-şi apoi şi măslina în gură! Nu putea să i se fi întîmplat ceva! Era de neimaginat ca ea să nu se simtă bine, acum, undeva. Pe banii mei! Mi s-a făcut foame şi-am plecat încă în pauză la restaurantul din Central Park.

Mult după miezul nopţii, m-am întors, pe jos, la hotel. I-am cerut portarului de noapte biletul meu pentru Philadelphia, apoi m-am dus în barul care se numea Barul Albastru şi-am băut Kentucky Whisky încet, fără să mă îmbăt. Am luat de pe o masă vederi cu hotelul şi-am scris multor oameni — cu unii dintre ei nu corespondasem niciodată. De la un automat din holul hotelului am luat mărci poştale şi-am aruncat vederile, pe loc, în cutia poştală. M-am dus înapoi în bar, m-am aşezat într-un fotoliu larg, de piele, cu care puteam să mă învîrt, şi-am ţinut paharul în palmă. Din cînd în cînd, mă aplecam şi beam cîte o înghiţitură. Barmanul se apropie şi puse scrumiera pe o altă masă unde şedea o doamnă bătrînă care, din cînd în cînd, chicotea. Apoi, scoase din sacul de mînă pe care-l avea un carnet de notiţe în care de fiecare dată scria ceva cu un pix argintat. În sfîrşit, eram pentru a doua oară obosit în noaptea aceea, am mai luat o vedere din teanc şi am luat-o pe jos pînă în camera mea.

Pe podea, în cameră, se afla o foaie albă de hîrtie. Am crezut întîi că este o înştiinţare pentru mine şi-am ridicat-o. Era însă doar cartea de vizită a proprietarului hotelului, căzuse din fructieră. Am sunat încă o dată jos şi-am rugat să fie pusă în funcţiune instalaţia de aer condiţionat. Apoi m-am băgat în pat fără să mă spăl şi l-am deschis pe „Heinrich cel Verde".

Am citit cum Heinrich Lee şi-a făcut la şcoală primul duşman. Un coleg îi sugerase să pună pariu pe toate lucrurile care dăinuiau în natură: pe ce par s-ar aşeza o pasăre, cît de tare s-ar îndoi un copac din cauza vîntului, dacă al cincilea sau al şaselea val de pe lac va fi mare. Aşa dobîndi Heinrich patima întrecerii, pierdu adesea şi cînd nu mai putu să plătească — cei doi, deveniţi între timp duşmani, s-au mai întîlnit o singură dată, pe o potecă dintre stînci. S-au repezit pe loc unul la celălalt şi s-au luptat pe tăcute şi îndîrjit. Heinrich se încleştase de adversar cu o linişte de moarte, îl lovi din greşeală cu un pumn în obraz şi simţi o durere atît de vie cum n-avea să simtă niciodată de-atunci înainte. Imediat după aceea trebuise să

Scanned with OKEN Scanner

plece din școală și veni la țară unde privi pentru întîia oară liber natura, simțind imboldul necunoscut de a o desena fără întîrziere.

Crescusem la țară și-mi venea foarte greu să-nțeleg cum ar fi fost în stare natura să-l elibereze pe cineva de ceva; pe mine mă oprimase doar, sau poate că mă simțisem eu strîmtorat în mijlocul ei. Mirиștile, pomii, pășunile mi se păreau neatrăgătoare și aveau ceva amenințător. Învățasem să le cunosc mult prea de aproape: alergam desculț peste mirиște, îmi juleam pielea de scoarța copacilor cînd mă cățăram, pe pășuni se mergea în cisme de cauciuc, pe ploaie, în spatele vacilor care urinau. Dar abia acuma am observat că aceste mici neplăceri se făcuseră simțite atît de puternic pentru că niciodată nu mi se îngăduise să mă mișc liber în natură: livezile de pomi erau ale altora, din drumul cărora trebuia să fugi peste cîmpuri, iar îngrijind vitele nu primeai drept răsplată decît cismele de cauciuc pe care altminteri nici n-aveai cum să le folosești.

Fiindcă pruncul era aruncat imediat să lucreze în natură, nu se năștea nici un fel de privire pentru ce era în preajmă, cel mult o vagă uimire pentru crăpăturile dintre stînci, pentru scorburi și pentru găurile din pămînt în care puteai să dispari și, mai ales, pentru toate felurile de încăperi subterane. Mă atrăgeau și desișurile, porumbiștile, alunișurile stufoase, defileurile și rîpele rîurilor. Îndrăgeam casele și străzile mai mult decît natura, aici puteam să fac cu mult mai puține lucruri oprite. Dacă vîntul clătina un lan de grîu mă enerva pentru că îmi vîra păru-n ochi, cu toate că mai tîrziu îmi imaginasem adeseori un lan de grîu care să se legene încoace și-ncolo pe vînt, tocmai pentru a pretexta cît de stînjenit m-am simțit totdeauna în natură, și toate astea numai din cauză că nu mi-am putut îngădui nimic, niciodată, în mijlocul ei.

Pusesem deja cartea de-o parte și zăceam în camera întunecoasă. Instalația de aer condiționat bîzîia ușurel și, treptat, am început să mă privesc cum adorm. Ușa băii se transformă într-o casă albă, pe un deal. Cineva încerca să respire pe nas, și la poala unei stînci, adînc sub mine, scheuna drept răspuns un cîine. M-am întors pe partea cealaltă și-am început să mă rostogolesc pe un povîrniș. Am căzut în albia secată a unui rîu în care se aflau umerașe de haine și cisme rupte de cauciuc și m-am ghemuit pentru somn. Ploaia susura, se-apropia și o viitură de ape cu muget puternic fără să ajungă însă aproape. „Am uitat să mă-nscriu în cartea de oaspeți".

A doua zi dimineața, puțin înaintea amiezii, în gara Pensylvannia, am luat trenul companiei „Pen Central" spre Philadelphia.

În Phoenixville, la vest de Philadelphia, locuia o femeie căreia îi scrisesem deja că poate am s-o vizitez. O chema Claire Madison. În urmă cu trei ani, cînd fusesem pentru prima oară în America, avusesem o legătură cu ea. Ne cunoscusem foarte puțin, și pentru că fusesem atît de pripit a trebuit să mă gîndesc adeseori la asta.

I-am căutat numele în cartea de telefon și am sunat-o.

— Unde ești? m-a întrebat.

— În Philadelphia, i-am răspuns.

— Mîine plec cu mașina cu copilul la St. Louis, spuse. Vrei să mergi și tu?

Ne-am înțeles ca a doua zi, către prînz, să fiu în Phoenixville; după somnul de după-amiază al copilului, urma să plecăm.

Închise imediat și eu am rămas la telefon. Pe noptieră era un ceas mic, electric. O lumină sumbră ieșea din cadran în camera întunecată. După fiecare minut, cînd se schimba cifra, hîrîia ușor. Am scos ceasul din priză, astfel că în odaie se făcu întuneric complet. Claire avea cam treizeci de ani cînd ne-am văzut prima oară. Era mare și avea buze groase, care, cînd zîmbea, nu se dezlipeau ci se subțiau vagi. Și obrazul îi era mare, nepotrivit pentru dezmierdări. Era imposibil s-o alinți. Nu vorbea niciodată despre ea și nici mie nu mi-a trecut vreodată prin cap că s-ar putea

Scanned with OKEN Scanner

spune ceva despre ea. Era atît de prezentă prin ea însăşi încît nu mai era nimic de adăugat. Aşa că vorbeam cu ea despre mine sau despre alte lucruri, aşezaţi în faţa ferestrei, şi era singura noastră posibilitate de a fi afectuoşi. Altceva ar fi fost deplasat, ne-ar fi obosit peste măsură. În ultima zi am mers la ea şi mi-a strigat dinăuntru să intru că uşa este deschisă: această uşă deschisă şi felul în care ea se mişcă după ce-am intrat în odaie fu semnul, ca în vis, că trebuie să mă apropii, s-o iau în braţe şi s-o sărut. M-am ridicat în picioare cînd mi-a venit faptul ăsta în minte, pe urmă m-am aşezat iarăşi, apăsîndu-mi orbitele ochilor pînă cînd m-au durut. Şi murmurul acela lung pe care îl scoase dezbrăcîndu-se! Şedeam cu spatele unul spre altul, vorbind cu voce străină, apoi ne privirăm tot mai adînc, mîngîindu-ne pe tăcute, cu priviri intime dar totuşi goale, pînă cînd am început să tuşim de plăcere, dar cu toate acestea, despărţindu-ne de fiecare dată, cu jenă, ne priveam din vîrful picioarelor şi pînă în ochi unul pe altul, trebuia iar să ne întoarcem cu spatele şi careva murmura iarăşi, cu voce schimbată, pînă cînd celălalt îl întrerupea cu noi mîngîieri afectate. Iar uşa de care se sprijinea nu era decît uşa unui mare frigider american. Apoi, în timpul mîngîierilor noastre pe jumătate gingaşe, îmi aparţinu. Ar fi trebuit să-i mai spun şi numele, dar n-am putut. Preda germana la un colegiu. Tatăl ei se stabilise după război în Heidelberg şi în loc să o cheme acolo, îi scria mereu în scrisori să înveţe limba germană. Fusese căsătorită o vreme. Copilul pe care îl avea nu era al meu.

Pe la prînz, în ziua aceea, am ajuns la St. Louis. În zilele care urmară, am stat tot timpul împreună cu Claire şi fetiţa ei. Locuiam la prietenii pe care Claire îi numise o „pereche de îndrăgostiţi" şi stăteam aproape tot timpul în casa din Rock Hill, o suburbie din vestul St. Louis-ului, mai aproape de inima statului Missouri. Era o casă de lemn pe care tocmai o văruiau, şi le-am ajutat la lucru. N-am aflat niciodată cum îi chema de fapt, cei doi nu se strigau niciodată altfel decît cu nume noi, de alint. Văzîndu-i, la început, m-am gîndit la dorinţa lor de-a trece cît mai neobservaţi, despre care Claire îmi vorbise deja, apoi la o a doua privire, am uitat iarăşi ceea ce s-ar fi putut spune în general despre ei şi i-am observat, curios, doar din punct de vedere al modului lor de-a trăi. Femeia voia tot timpul să pară misterioasă, bărbatul făcea pe decepţionatul şi pe jignitul, dar dacă stăteai mai multă vreme în preajma lor vedeai că femeia nu avea absolut nici un mister, iar bărbatul era de-a dreptul voios şi mulţumit. Cu toate astea, în fiecare dimineaţă trebuia iarăşi să te obişnuieşti cu faptul că feţele lor, prefăcut misterioase şi decepţionate, nu însemnau nimic. Bărbatul picta afişe pentru filmele noi din St. Louis, soţia îl ajuta pictînd fundalurile. El făcea şi tablouri cu reprezentări din colonizarea vestului, peisaje cu căruţe cu coviltir şi vapoare cu aburi, şi le vindea magazinelor. Afecţiunea lor era aşa de impetuoasă încît se transforma tot mereu într-o scurtă iritare. Ce-i drept, presimţeau din timp iritarea aceasta şi se calmau unul pe celălalt pe cît le stătea în putinţă, dar tocmai încercarea aceasta de-a se calma provoca o nouă iritare. Pentru a se linişti nu se mai dezlipeau unul de altul şi nici nu mai vorbeau, ci rămîneau într-un spaţiu cît mai îngust, mîngîindu-se şi strîngîndu-se-n braţe, tot mai iritaţi şi mai dezgustaţi, şi continuînd să se calmeze, chemîndu-se pe numele lor de alint — chiar şi pentru cauzele disputelor lor foloseau nume mici, de alint —, pînă ce, treptat, se relaxau cu adevărat şi reuşeau să se dezlipească. Şi astea erau singurele momente cînd dobîndeau o oarecare libertate unul faţă de celălalt. Trăiau aşa de zece ani, fără să se scape din ochi nici măcar o singură zi.

De fapt, încă tot nu ştiau cum să se poarte ca s-o scoată bine la capăt unul cu celălalt. Cînd unul din ei isprăvea vreo treabă, asta nu însemna că data viitoare o să fie tot el la rînd; dar nici că o să fie rîndul celuilalt. Fiecare îndeletnicire trebuia stabilită dela început şi pentru că de fiecare dată voiau amîndoi să o facă,

Scanned with OKEN Scanner

dura mult pînă cînd să se poată decide asupra vreunuia dintre ei. Nu acceptaseră încă roluri precise: dacă unuia dintre ei îi plăcea ce făcea celălalt, că picta, gătea, spunea ceva sau, pur şi simplu, doar se mişca, asta nu însemna că data viitoare celălalt va picta la fel, va găti aceeaşi mîncare, va spune un lucru asemănător sau va încerca să repete mişcarea; dar nu făcea nici contrariul, ci în relaţia sa cu celălalt trebuia s-o ia de fiecare dată dela început. Dar dacă unuia i se-ntîmpla ca ceva din ce făcea celălalt să-i displacă, cel vinovat nu bătea în retragere, ci mai întîi încerca să arate că ăsta ar fi modul lui de-a trăi.

Erau aşa de preocupaţi unul de altul, încît pînă şi cele mai mici obiecte pe care le adunaseră de-alungul existenţei lor comune deveniseră la fel de preţioase ca părţile propriului lor trup. Îngrămădeau obiecte de uz casnic şi mobile ca şi cînd lucrurile acestea, la rîndul lor, i-ar fi ajutat să se simtă ei înşişi în siguranţă. Cînd copilul sparse odată un pahar a fost evident cît de tare s-au speriat şi cît de mult s-au mîhnit. Unul din ei a măturat cioburile în tăcere, în timp ce celălalt stătea alături, neconsolat. Atunci cînd povesteau despre oameni care trecuseră pe la ei, aminteau negreşit şi ce isprăvi lăsaseră-n urmă: unul se sprijinise de perete uitînd acolo urma călcîiului, altul rupsese agăţătoarele prosopului, cel de al treilea îşi lăsase amprenta pe un tablou încă ud, un altul împrumutase o carte pe care uitase s-o mai restituie. Spunînd asta, arătau către locul gol din bibliotecă şi deodată îţi dădeai seama cum feţele lor atît de prefăcut tainice şi jignite concordau pe deplin cu starea de spirit pe care-o aveau, exprimînd totodată atitudinea lor faţă de lumea înconjurătoare, ostilă, iar cînd cioburile de sticlă căzură în cutia pentru gunoi, puteai să observi cu îngrijorare cum se priveau unul pe celălalt cu tristeţe, din nou dezamăgiţi. Şi nu te certau, spunîndu-ţi-o-n faţă, deschis, ci acordîndu-şi, în faţa ta, o atenţie mult prea exagerată, ocupîndu-se numai unul de altul şi, în felul acesta, tu fiind de la sine exclus.

Erau amabili cu oricine, primeau mereu musafiri cu voluptatea de-a fi iarăşi dezamăgiţi pentru a se putea agăţa unul de altul. Dacă te apropiai de un lucru te preveneau imediat descriindu-ţi rolul pe care acest lucru îl jucase în viaţa lor sau ţi-o luau înainte dîndu-ţi o pildă fără cuvinte despre modul cel mai corect în care se cădea să umbli cu-acel obiect. Îşi alintau lucrurile atît de mult, încît în loc să le posede împreună şi le atribuiau pe fiecare în parte unuia dintre ei. Fiecare detaliu era apărat tocmai prin aceea că era dedicat dinadins numai unuia dintre ei. Şi asta nu se-ntîmpla numai cu inelele de ţinut şerveţele, cu monogramele de pe prosoape şi aşternuturi, ci şi cu vreo carte oarecare, vreun disc sau vreo pernă decorativă. Fiecare ungher din casă era repartizat şi aparţinea ori numai unuia ori numai celuilalt, dar niciodată amîndurora. Bineînţeles că le schimbau între ei, foloseau în chip firesc teritoriul celuilalt, dar tocmai ideea că foloseau un lucru dedicat celuilalt părea abia să-i lege şi mai mult. Prin aceste prescripţii îşi dăruiseră un soi de constituţie cu care puteau să imite legenda lui El Dorado, statul inexpugnabil,dar care lăuntric se autodetermina pe deplin.

Pînă şi treburile zilnice şi le luau atît de mult în serios, încît ele se desfăşurau ca nişte solemnităţi. Atunci unul devenea servitorul celuilalt. Dacă bărbatul avea intenţia să picteze un tablou pentru vreun magazin, femeia făcea toate pregătirile: întindea pînza, înşira tuburile cu vopsele, aranja pensulele, trăgea perdeaua în timp ce bărbatul mergea încolo şi-încoace cu braţele încrucişate; dar dacă femeia pregătea de mîncare, bărbatul era acela care-aducea cele de trebuinţă atît de la îndemînă, încît femeia nu trebuia să oficieze decît cîteva gesturi majestuoase pentru a găti. Orice ajutor din afară la îndeletnicirea efectivă îi enerva. Astfel, la văruitul casei nu m-au lăsat decît să pun scările sau să amestec vopselele; dacă aşi fi făcut mai mult, ar fi putut să se simtă jigniţi.

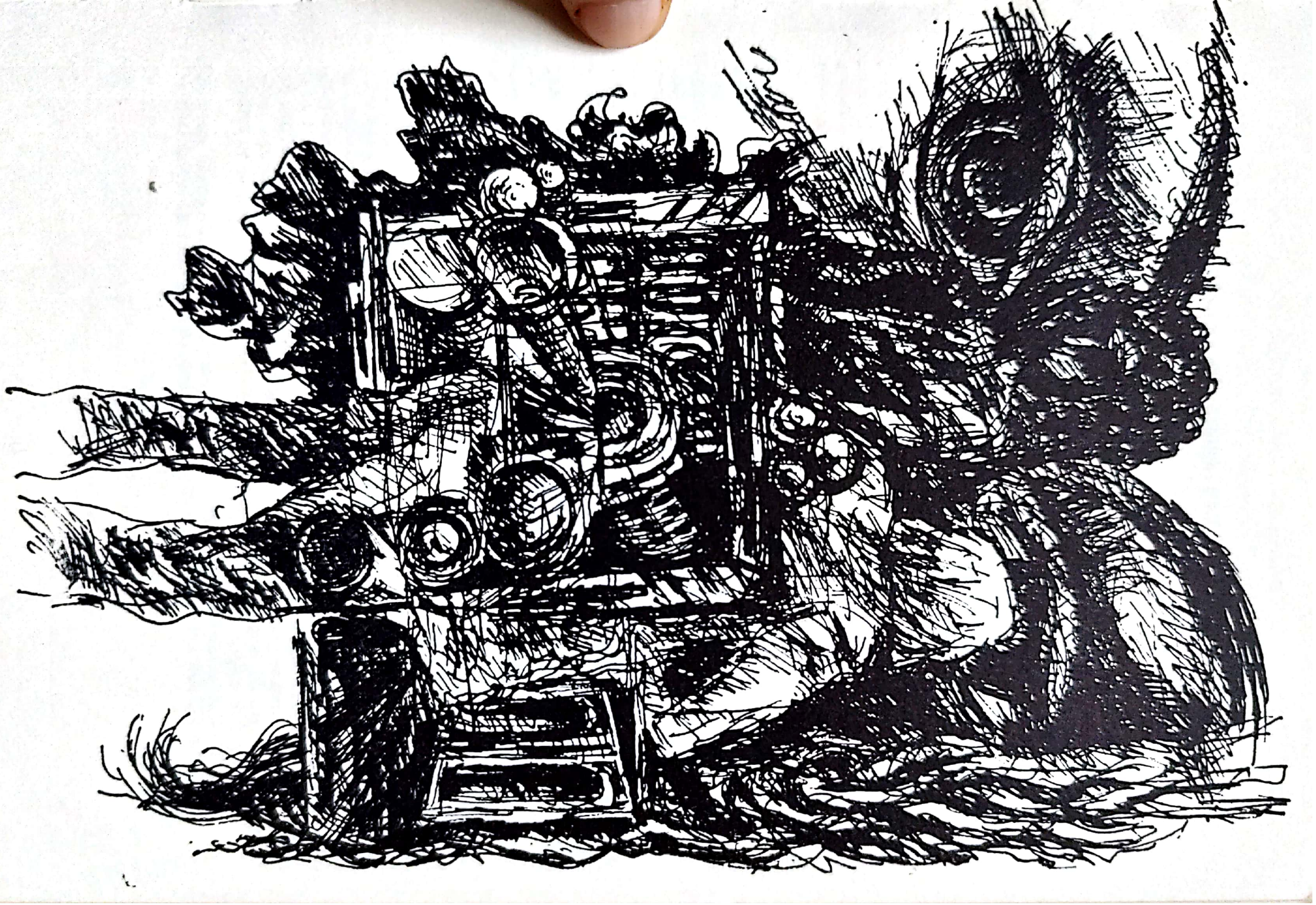
Scanned with OKEN Scanner

Afecțiunea lor răsucită spre înăuntru mă neliniștea. Purtarea lor părea să-mi reproșeze că eram singur și că o lăsam și pe Claire singură. Atunci trebuia să privesc spre Claire pentru ca să-mi aduc aminte cît de inimaginabil era s-o vezi altfel decît singură. Eram adeseori împreună și ne despărțeam iar, fără să ne simțim străini dar și fără să ne solicităm. Mai mult de atît nu eram în stare și nici Claire nu părea să știe că ar fi putut fi altfel.

În zilele acelea am simțit pentru prima oară și un soi de chef de viață, nu numai febril ci și de mai lungă durată. Ședeam acolo, mîncam și beam, împăcat cu mine. Vital însă n-am devenit, ci mai degrabă leneș, aproape că nu mă mișcam, nu mă mai băgam atîta în seamă, nu mă mai concentram nici asupra celorlalți, cum făcusem odinioară, toate observațiile se întîmplau fără încordare, ca urmare a unui sentiment de viețuire în general.

Tot la St. Louis i-am povestit lui Claire povestea cu Judith. Nu-mi mai era teamă de ea și așa cum, adeseori, vrînd zadarnic să scoți un șurub ai apoi, brusc, sentimentul că data viitoare lucrul acesta va merge, am reușit și eu, în sfîrșit, să pot să vorbesc fără nici un efort. „Mi-a fost teamă să n-o omor, lovind-o", am spus. „Și mi-e frică și-acum. Odată ne-am strîns de gît pe stradă și după aceea m-am dus în casă și mi-am spălat mîinile automat. Altădată ne-am reîntîlnit după o vreme ceva mai îndelungată. La început a renăscut o veche indulgență, dar după numai cîteva minute, după cîteva întrebări, am avut brusc impresia că în mine s-a descărcat rezervorul unui closet care abia se umpluse cu apă. Ce-i drept, mai trăiam împreună, dar atît de jalnic încît, de pildă, la mare, ne ungeam fiecare singur pe spate. Cel mai bine mergea încă atunci cînd pășeam pe stradă alături. Cu toate acestea, nu ne părăseam niciodată, după cîte o scenă mergeam cel mult pînă pe balcon, apoi intram iarăși în cameră. Ne mai temeam încă unul de soarta celuilalt și odată, cînd am bătut-o pe întuneric, puțin timp după aceea m-am uitat să văd unde este, am luat-o în brațe și-am întrebat-o dacă mai trăia". Cînd încerc să-mi explic cum s-au petrecut toate astea, întîmplările se volatilizează devenind simple păreri, și-atunci am senzația că-i fac lui Judith o nedreptate jucînd jocul unor motive dinainte prestabilite, în care fiecare întîmplare este răstălmăcită, devenind un neadevăr. „Nu ne-am despărțit pentru că nici unul din noi nu voia să abandoneze. De fapt, nici nu era așa de important să ai dreptate reproșîndu-i ceva celuilalt; mai important era, și asta și urmăream, să-l lași pe celălalt după asemenea grave reproșuri să comită el însuși o eroare. Dacă unuia i se imputa ceva, fiecare din mișcările lui era după-aceea observată pentru ca să se demaște el însuși. Cel mai rău era că nu ne mai învinovățeam reciproc ci căutam în secret situații care să-l compromită pe celălalt. Nu ne mai certam, căutam să ne umilim. Astfel, mai spălam încă o dată vasele pe care le spălase celălalt, strîngeam imediat patul cînd unul din noi se scula, făceam pe ascuns cîte-o treabă pe care deobicei o făcea celălalt, mutam la locul lui un obiect care fusese greșit așezat. La un moment dat, Judith începu să care obiecte grele dintr-o cameră în cealaltă și duse gunoiul fără ca eu să am dreptul să o ajut. „Tocmai asta făceam" spunea ea. În felul acesta încercam să ne-o luăm înainte, eram din ce în ce mai harnici, din ce în ce mai zeloși. Fiecare căuta să vadă ce-ar mai putea face, nu ne mai acordam nici un pic de răgaz, și nu argumentele hotărau o dispută, ci duelul activităților la care ne dedam imediat după aceea. Și nu ceea ce făceai era determinant pentru finalul acestor dueluri, ci succesiunea în care procedai. Un ritm greșit, un drum în plus, o ezitare înaintea acțiunii următoare te puneau brusc în situația de a nu mai avea dreptate. Cîștiga întotdeauna cel care găsea, fără să stea pe gînduri, drumul cel mai scurt pentru ceea ce își propusese. Așa că, din ură, ne mișcam unul pe lîngă celălalt ca într-un balet, cu o grație din ce în ce mai aleasă, și atunci cînd ne reușeau toate, și mie și ei, ne tratam iar, o vreme,

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

ca niște egali. „Ca perechea asta de-ndrăgostiți, ne atribuiam, unul altuia, toate lucrurile din jur" am spus, „dar nu din afecțiune ci din dușmănie, și mutam dușmănia aceasta și asupra lucrurilor".

Cu ultimii bani, am mers cu un taxi prin statul Oregon. Era o zi întunecoasă, ca și făcută să fii pe drum, dar numai prin ploaie se lumina cînd și cînd. Țineam aparatul de fotografiat pe genunchi, erau multe de văzut, în sus și-n jos, la stînga, la dreapta, dar eu eram prea trist pentru a fotografia.

Din cînd în cînd adormeam; cînd mă trezeam, acolo unde tocmai văzusem o creastă pleșuvă de stîncă, se întindea lunca unui rîu, iar la următoarea deșteptare treceam din nou prin păduri întunecoase de brad, și-a trebuit să mă aplec pe fereastră ca să văd o bucată de cer. Și iarăși pogorî o aversă, geamurile deveniseră opace, trebuie să fi dormit, căci în clipa următoare geamurile erau iar uscate și curate, soarele lumina slab, în dreptul ferestrei se înălța un zid uriaș de stîncă cenușie. M-am îndreptat, m-am scuturat, zidul de stîncă se lățea pînă la orizont, era Oceanul Pacific. „Aici cobor".

În geamurile ultimelor case se oglindea deja marea. Zău că da: crematorii mistuite de foc. În fața unei case se rotea un glob de lampă albăstrui: o frizerie. Înăuntru era o singură femeie, vîrîtă sub cască pînă la ochi, coafeza ședea în fața ei pe călcîie și-i lăcuia unghiile de la picioare. Femeia își răschira degetele și ele erau destul de strîmbe și de diforme și articulațiile aveau bătături; astfel am recunoscut-o pe Judith: fusese de foarte tînără vînzătoare și din cauza asta își nenorocise picioarele. Și-apoi, am văzut atîrnată la garderobă poșeta maro din piele de căprioară: pe jumătate deschisă, fără-ndoială că Judith scosese din ea mantila de coafat, pe care o purta acuma pe umeri. Era din brocart și strălucea intens în soarele care asfințea. „A călătorit în America cu mantila de coafat" m-am gîndit tare. În timp ce manichiurista îi lăcuia acuma și unghiile mîinilor, am observat cum Judith își cuprinde cu două degete de la un picior degetul mare de la celălalt. Vise, să te trezești dimineața și să scuipi din gură o rîmă. Nu puteam să-mi întorc privirea de-acolo. Judith se mișcă pe scaun cu o zmucitură nervoasă de parcă ar fi anticipat ceva. Într-o amintire enigmatică scîrțîi pătrunzător un dop care fusese scos dintr-o sticlă, cu gura.

Schelete de pești între gratiile canalelor; bureți între crăpăturile barăcilor; oameni care ieșeau în fața caselor priveau cerul și iarăși intrau. Un bețivan cu prohabul deschis, pielea goală pe dedesubt, dădu colțul și veni țeapăn direct spre mine. I-am făcut loc și el s-a împiedicat exact în punctul unde stătusem și căzu cu burta într-o băltoacă de ploaie.

Deși lămpile de neon de pe străzi se aprinseseră, era încă lumină; unul din tuburi fila. Aveam în gură un fir de păr care nu se mai desprindea. Îmi și plăcea, aveam în felul acesta, mergînd, un gest care mă preocupa. Din cînd în cînd fugeam. Am mers de-a lungul șoselei de coastă unde nu mai erau case, pînă ce am văzut cele două stînci negre din mare. Aici am traversat șoseaua și m-am așezat pe geamantan în golful care fusese însemnat pe vedere cu o cruce. Soarele tocmai asfințise, se pornise vîntul. Am privit plaja care se întindea, destul de adîncă sub mine. Era stîncoasă, în apa înspumegată pluteau trunchiuri de lemn. Terasa era prevăzută cu o balustradă. Mai stătea acolo și o femeie cu un copil idiot care se tot cățăra pe parapet. Femeia îl ținea strîns, el striga incontinuu către marea de dedesubt, lăsîndu-se, în cele din urmă, luat. Un autobuz cu placarta BAY CITY opri, ei se urcară, eu am rămas singur.

Am privit peste Oceanul Pacific. Deși apa mai lucea încă pe urmele soarelui, era întuneric. Am vrut să-mi reamintesc prima impresie, peretele de stîncă înălțîn-

Scanned with OKEN Scanner

du-se rigid, dar el rămase în fața mea ca o mare întinsă, pînă cînd creierul mi se crispă.

Prima impresie despre Judith: de ce n-o mai puteam rechema? Încercasem: o afecțiune dulce care mă înălța făcîndu-mă ușor ca un fulg. Nu era oare asta măsura pe care trebuia s-o așezăm între noi? O uitasem, ne mai priveam doar cu fețe schimonosite.

Iarăși cu ochii spre mare: era atît de pustie, părea de parcă m-ar fi înghițit. Nori groși de ceață alunecau peste plajă. De oboseală, părțile simetrice ale trupului meu se desfăcuseră, îmi era rău din cauza spațiilor ce se căscau. Împiedicat, murdar, pocit. Mă simțisem prea multă vreme la largul meu în pozele disponibile, la alegere, ale înstrăinării: mă îndepărtasem de toate, pe măsură ce le lăsasem să devină „ființă" „făptura aceasta" spusesem despre Judith, „obiectul acesta": „acesta, aceasta". Mi-am vîrît ambele brațe între picioare și m-am ghemuit. Un helicopter zbura jos, deasupra șoselei, iluminînd asfaltul.

M-am uitat de jur împrejur și-am văzut-o pe Judith, cu geanta, apărînd printre ultimele clădiri din Twin Rocks. Se opri pe cealaltă parte a șoselei, se uită în stînga și-n dreapta, apoi traversă. Purta o basma, poate că nu i se uscase încă părul. În spatele ei era aproape întuneric, îndreptase revolverul asupra mea. „Mă ia-n serios", m-am gîndit. „Zău că mă ia în serios!" Trase piedica. Zgomotul fu atît de slab, că nu puteai să-l auzi decît în închipuire și nici nu puteai să crezi în el. Mă făcusem cenușă, cu toate că eram încă-ntreg, dar la cea mai mică atingere m-aș fi împrăștiat. Vasăzică asta era! Pentru asta crezusem că fusesem născut. Dezamăgit, m-am sculat de pe geamantan și-am mers spre ea. Ne îndreptam unul spre celălalt cu fețe împietrite, de idol; deodată, ea întoarse capul și țipă atît de strident, încît i se sfîrși aerul așa cum li se întîmplă copiilor care urlă plîngînd. Mi-am oprit respirația cît avea ea să țipe, avea doar să țipe iar, mai departe, încă o dată, mai tare; dar ea rămase tăcută, înecîndu-se doar, ceva o sugruma, și i-am luat revolverul din mînă.

În românește de
RODICA DEMIAN și SÎNZIANA POP

Desenele de la pp. 63, 67 și 73
de TUDOR JEBELEANU

Scanned with OKEN Scanner

PETER HANDKE

Poeme

CEEA CE NU SUNT, NU AM, NU DORESC;
NU-MI PLACE—ȘI CEEA CE MI-AR PLACE,
CEEA CE AM ȘI CEEA CE SUNT

Frază autobiografică

Ceea ce NU sunt :
Nu sunt ființă stricătoare
Nu sunt mofturos la mîncare
Nu sunt copil al mîhnirii.

Ceea ce nu sunt ÎN PRIMUL, AL DOILEA ȘI AL TREILEA rînd :
În primul rînd nu sunt visător, în al doilea rînd nu
sunt eremit și în al treilea rînd nu sunt locatar
al turnului de fildeș.

Ceea ce EU nu sunt :
EU nu sunt o voce de brută.

Ceea ce DIN PĂCATE nu sunt :
Din păcate nu sunt erou
Din păcate nu sunt milionar.

Ceea ce HAR DOMNULUI nu sunt :
Har Domnului nu sunt un automat
Har Domnului nu sunt unul cu care
poți face ceea ce vrei.

Ceea ce ÎN FINE nu sunt :
În fine nu sunt marionetă
În fine nu sunt paznic la casa de nebuni
În fine nu sunt loc pentru depozitat moloz
În fine nu sunt societate de binefacere
În fine nu sunt consolator de suflete
În fine nu sunt casă de credit
În fine nu sunt ștergător de picioare
În fine nu sunt birou de informații

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce ÎNTR-ADEVĂR nu sunt, DAR NICI nu sunt :
Într-adevăr nu sunt poltron, dar nici scîrbit de viață
Într-adevăr nu sunt un disprețuitor al progresului, dar nici apologetul noului cu orice preț
Într-adevăr nu sunt militarist, dar nici apărătorul unei false păci
Într-adevăr nu sunt adeptul violenței, dar nici țap ispășitor
Într-adevăr nu sunt pesimist, dar nici utopist cu ochi azurii

Și ceea ce PUR-ȘI-SIMPLU nu sunt :
Pur-și-simplu nu sunt nici naționalist nici nivelator
Pur-și-simplu nu sunt nici adorator al dictaturii și nici apărător al unei democrații
greșit înțelese

Ceea ce nu AM :
Nu am chef să-mi vîr nasul în treburile altora

Ceea ce nu VREAU :
Nu vreau zarvă.

Ceea ce nu vreau, DAR :
Nu vreau să spun că aici totul e în ordine, dar —

Ceea ce NU MI-AR PLACE :
Nu mi-ar place să arunc eu primul cu piatra.

Ceea ce MI-AR PLACE :
Mi-ar place ca noi să ne putem suportc.

Ceea ce DORESC :
Doresc numai binele vostru.

Ceea ce am DORIT :
Am dorit întotdeauna numai binele.

Ceea ce AM AVUT :
Am avut odinioară aceleași păreri.

Ceea ce AM :
Am unele probleme.

Ceea ce SUNT :
Sunt pentru.

Ceea ce SUNT ÎNCĂ :
Sunt încă aici.

Ceea ce sunt UNEORI, ȘI APOI IARĂȘI :
Sunt uneori de părere
că așa nu se mai poate, și apoi iarăși —

Ceea ce SUNT :
Sunt eu!

Scanned with OKEN Scanner

ÎNTRERUPERE ÎN MIJLOCUL FRAZEI

Ultima frază a băsmuitorului sună îndeobște astfel :
„Brusc, în mijlocul tabloului, pictorul de cai încetează să picteze și sugrumă cavalerul.
Brusc, în mijlocul ultimei fraze —

AICI STĂ CEVA PE HÎRTIE

ROLURI

Maestrul cîntăreț, Mazetti.
Lilly, o fată.
El însuși, domnul consilier judiciar.
Maimuța Mamok.
Purtătorul de lectică, Rot.
Franz, chelner.
Soția inginerului de la etajul trei stînga.
Un bufetier la circ.
Flora Foarfecă de grădină.
Bărbat îndărătul tufișului.
O preastimată doamnă.
Baronul cu panglică de doliu.
Baruh, comerciantul.
O cucoană din Berna.
Un mărșăluitor.
Ființe anormale și lume de carnaval.
Două croitorese.
Genii. Oaspeți. Servitori în livrea. Țărani.
Popor.

Scanned with OKEN Scanner

NEFOLOSITELE SITUAȚII ADUCĂTOARE DE MOARTE

Pe cînd pariez cu mine însumi, păşesc orbeşte
spre loja ascensorului — dar liftul se află acolo :
am pierdut pariul?
O las pe seama împrejurărilor şi toamna
umblu prin pădure — dar goana vînătorilor a şi încetat :
m-am expus la ceva?
Mă concentrez şi o iau prin mijlocul şoselei —
dar toate vehicolele trec pe lîngă mine :
ce sens a avut efortul concentrării?

Dacă mă aflu în măcelării nu mie mi se aplică
loviturile satîrului.
Dacă ating liniile de înaltă tensiune, port pantofi
cu talpă de cauciuc.
Dacă mă aplec pe fereastră, balustrada e prea înaltă.
Dacă mă împiedic, mă împiedic pe-o întindere netedă.
Dacă mi-e dat să cad, mă ocroteşte norocul.
Dacă stau pe schelă, scîndura putredă nu mai există.
Dacă mă joc cu revolverul, degetele îmi sunt liniştite.
Dacă mi se întîmplă să pun piciorul pe şarpe, şarpele
a şi murit :
Căderea mea în apa clocotită rămîne inutilă —
a fost doar un vis.
Nici o pagubă dacă mă devoră canibalii —
sunt numai subiectul unei glume.
Nici o importanţă nu are faptul că o gorilă îmi desprinde capul —
sunt numai eroul unei simple poveşti.

În timp ce andreaua stă înfiptă fără folos în ghemul de lînă,
În timp ce lama de ras stă fără folos alături de chiuvetă,
În timp ce trotuarul suficient de adînc sub mine stă fără folos,
în timp ce camionul revine fără folos din ciocnirea sa cu zidul,
în timp ce uşa frigiderului cade trîntindu-se fără folos,
în timp ce acolo în dulap doza mortală stă fără folos,
în timp ce aiurea frigul de moarte domneşte fără folos,
în timp ce aiurea focul atoate-mistuitor rămîne fără folos,
în timp ce aiurea se despică uriaşe blocuri de stîncă,
în timp ce
împuterniciţii cu omorul ucid aiurea pe alţii,
în timp ce neîmputerniciţii cu omorul ucid acum pe alţii
şi alţii ucid aiurea împuterniciţii cu omorul,
în timp ce
vîrfuri de cuţit,
tăişuri de seecure,
raze gama,
tăioase muchii de piatră,
trenuri gonind nebuneşte,
rulouri compresoare,

Scanned with OKEN Scanner

crăpături de gheţar,
elice rotitoare,
nisipuri mişcătoare,
ciuperci otrăvitoare,
mucegaiuri toxice,
păianjeni ucigaşi pe banane,
oţel fluid,
cîmpuri de mine,
smoală clocotitoare,
gaze răbufnite,
ape adînci,
rămîn nefolosite

mă aflu aici, pe locul meu,

cu un pas prea departe de coaja bananei,
cu doi paşi prea departe de elicea rotitoare,
cu trei paşi prea departe de vîrful stîlpului
care se bate-n pămînt,
cu mulţi paşi departe de vîrful cuţitului
de desfăcut scrisori, aflat lîngă mine,
şi cu şi mai mulţi paşi departe de loja ascensorului,
care iată, e goală —

şi nu inspir
şi nu expir
şi nu mă clintesc din loc.

În româneşte de PETRE STOICA

Scanned with OKEN Scanner

PETRE STOICA

HANDKE
poetul și prozatorul

Scriind despre Peter Handke, privesc îndărăt, spre acel an 1964, care mă adusese în Austria laolaltă cu încă doi colegi de breaslă. Cei ce ne-au invitat pentru o mai bună cunoaștere a vieții spirituale din țara lor, prevăzuseră în programul vizitelor și un popas la Graz, oraș cu vechi și fermecătoare așezări arhitectonice, în același timp reședință de avangardă literară (Forum Stadtpark). Acolo, ne asigura Dr. Otto Breicha, subtil critic de artă și editor pătimaș, vom întîlni un mănunchi de tinere talente pe cale de afirmare. Ținea să ne însoțească, spre a ni-i prezenta el însuși. Prefața contactului cu reprezentanții cercului s-a desfășurat într-un local pitoresc, specializat în vînzări de băuturi diabolice, în stare să te scoată din minți numai aflîndu-le denumirile: rachiu de trestie și rachiu de ardei iute (Pfefferonischnaps)! Am optat pentru ardeiul distilat, dar mă oprisem, simțind că devin rug în vîlvătăi. Gloriile, deocamdată locale, căutînd să ne impresioneze, sorbeau din infernala băutură cu nedisimulat eroism. Au tras apoi dintr-o servietă cîteva exemplare din revista lor, „manuskripte", o publicație tipărită cu eleganță și fantezie poligrafică. Se întîlneau în paginile ei, pe lîngă texte interesante, multe, prea multe creații de avangardă, care însă nu mai erau avangardă cam de un secol. Căci, Doamne iartă-mă, ce altceva putea fi așa zisa „poezie concretă" decît revenirea la încercările dadaiste? Nu întîmplător cei din Graz și-l aleseseră port-drapel pe bătrînul Raoul Haussmann, întemeietorul dadaismului berlinez („Club Dada"), atît de înspăimîntător odinioară, dacă te gîndești că unul dintre ei, Huelsenbeck, propunea „să se facă literatură cu pistolul"... Părăsind localul cu pricina, am realizat o fotografie „de grup", în care azi mai recunosc doar bărbuța lui Wolfgang Bauer. Anii, și mai cu seamă moda capilară hippye, con-

Scanned with OKEN Scanner

tribuiseră la frecvente metamorfoze, care nu ocoliseră nici chipul lui Handke, pe atunci de o nobilă delicateţe adolescentină. Seara, urma să citim, oaspeţi şi gazde, la sediul grupului pe care mi-l amintesc plasat într-o ambianţă plăcută, cu interioare regizate teribilist. Dintre lecturi reţinusem două piese scurte de Wolfgang Bauer, trădînd maniera unor Jarry şi Eugen Ionescu, proaspăt asimilaţi; modelele băteau la ochi. Am rămas cu sentimentul întîlnirii cu nişte tineri inteligenţi şi răzvrătiţi, gata să ia taurul de coarne, cu toate că „muşchii" pe care ni-i arătaseră erau destul de anemici. Puţine, prea puţine lăsau să se întrevadă că, într-un timp relativ scurt, datorită lor Graz-ul va deveni capitala neoficială a literaturii austriece, că taciturnul Koleritsch va face din „manuskripte" o revistă de ţinută europeană, el însuşi impunîndu-se prin scrieri de proză, că Wolfgang Bauer va fi jucat cu piesa *Magic Afternoon* pe scenele unor mari teatre germane, că Peter Handke va ajunge scriitor de circulaţie universală . . .

Iată o lungă introducere pentru a ajunge în faţa altui an, atît de apropiat de cel al vizitei la Graz, localitate în care Handke (născut în 1942) urmase un liceu cu profil clerical, terminase dreptul şi îşi făcuse ucenicia literară. E vorba de anul 1966, moment în care „Grupul 47" se întrunise la Universitatea americană Princeton. Urcat la tribună, „provincialul" Handke s-a remarcat într-un mod atît de impresionant, încît presa de peste ocean îl înregistra prin necontenite elogii. Îşi făcuse un nume strălucit, dar nu prin propria-i operă literară, inexistentă la acea dată, ci prin vehemenţa criticilor aduse paginilor supuse lecturii de invitaţii clanului. Reproşurile sale amare şi greu de respins, vizau de fapt întregul „Grup 47", retras din opoziţie, membrii lui ajungînd nişte băieţi arivişti cu arsenal critic redus la butoaie cu pulbere umedă. . . Cele constatate: pasivitatea, sleirea elanului creator, absenţa incisivităţii critice, urma să le reanime Handke însuşi, în calitate de prozator, poet, dramaturg şi eseist.

De la palpitantul episod american s-a împlinit un deceniu, răstimp în care Peter Handke publicase DOUĂZECI de cărţi, fiecare, în parte, bucurîndu-se de succese remarcabile, reeditările, distincţiile şi premiile literare venind unul după altul ca o fatalitate de neocolit! Cu prilejul obţinerii „Premiului Gerhart Hauptmann", manifestase o atitudine de tînăr cumplit de furios, atitudine specifică vremii şi cu rezonanţă în oraşul decernării (Berlinul de Vest), turn Babel modern, loc de adunare al tuturor limbilor instigatoare la justificate şi nejustificate răzmeriţe. Tradiţionalul „cuvînt de mulţumire" fusese transformat de proaspătul ieşit din cercul lui „Forum Stadtpark" într-un pamflet dur la adresa societăţii contemporane. Un pamflet valoros din punct de vedere literar, sporindu-i aureola operelor publicate cu neobişnuită hărnicie: Romanele *Bondarii (Die Hornissen), Negustorul ambulant (Der Hausierer), Teama portarului la lovitura de 11 metri (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter),* piesele de teatru *Insultarea publicului (Publikumsbeschimpfung)* şi *Kaspar*. Şi întrucît tot sînt la capitolul enumerărilor, amintesc şi rîvnitul premiu „Georg Büchner", obţinut de Handke în 1973, substanţial sub raport financiar şi în acelaşi timp simbol al unei consacrări definitive. Menţionînd şi faptul că la numai treizeci şi cinci de ani pe care îi are, Peter Handke este obiect de studiu la universităţi, că opera ce îi poartă numele cunoaşte traduceri pretutindeni în lume şi că savanta publicaţie „Text + Kritik" i-a dedicat trei numere monografice, ne putem face o imagine, fie ea şi aproximativă, despre înălţimea piedestalului pe care stă în literatura europeană.

În ce constă explicaţia succesului de care se bucură fără contenire opera acestui scriitor de origine austriacă, strămutat acum pe cheiurile Senei? Ni-l explică subiec-

Scanned with OKEN Scanner

tele și temele tratate, mai mult sau mai puțin originale, și de regulă diversificate? Mulțumită unui stil variat cu dezinvoltură? În primul rînd, Handke s-a impus printr-un stil cînd sacadat și ritmat (*Insultarea publicului*), cînd simplu și prozaic sau „banal" și plin de locuri comune, cu clișee verbale inspirat alese, ca bunăoară în splendidul volum de versuri *Lumea interioară a lumii din afara lumii interioare*. În ansamblu (cum afirmasem într-o notă precedînd un grupaj de texte prin care „Secolul 20" îl făcea cunoscut publicului românesc), preocuparea lui se concentrează, pînă la un punct, asupra „manipulării cuvîntului". Astfel, cuvintele primesc o însemnătate și o funcție aparte, ele fiind manipulate asemenea vieții și societății în care trăiește scriitorul. Menirea lor este să reflecte sub formă lingvistică o anumită realitate. De aici și concluzia logică: dacă lumea este paradoxală și absurdă, și limbajul se cere transformat în paradox. Această tendință reiese pregnant în evidență în piesa *Kaspar*. Același lucru se poate afirma și despre voita banalitate a limbajului său, pur și simplu reflex al unei existențe banale izvorîte din solul arid al tehnocrației. Trebuie reținut însă că în cazul lui Handke nu avem de a face cu experimentul literar gratuit, frecvent întîlnit la numeroși contemporani, care își închipuie că e suficient să descătușeezi limba, s-o sfîrteci, s-o „analizezi", spre a protesta împotriva „societății de consum"! Strădanii deșarte, fără ecou, după cum constată în prezent înșiși teoreticienii acestei aventuri pseudoavangardiste. Încă de la începuturi, tînărul scriitor austriac ține ca literatura să-și păstreze substanța, mesajul, comunicarea. O noblețe estetică pe care publicul cititor i-a onorat-o. Tot așa cum i-a onorat și maniera criticii; una subtil ironică, iritarea și agresivitatea nefiind brutale și declarate fățiș sau trîmbițate (ca, vai, la Rolf Hochhuth sau Peter Weiss, autori de sezon și scandal, fără șansa supraviețuirii), ci insinuantă, sugerată cu rafinament artistic. În felul acesta, realitatea e supusă unei dezbateri complexe și cu caracter mai intim. Iată ce spune autorul lui *Kaspar*: „În ceea ce privește realitatea, eu nu intenționez să-i dezvălui obiectele, ci să nu le las nesupuse gîndirii". Îndeobște realizată, intenția o găsim aplicată pînă și în paginile sale cu subiect de „krimi", în care cititorul se simte îndemnat mai mult să reflecteze decît să urmărească desfășurarea acțiunii. Într-un interviu pe care îl publicase în urmă cu un an, Handke declara că pe el nu îl interesează utopia și că în tot ce scrie „punctul de plecare și detaliile trebuie să fie absolut realiste". Interviul din care spicuim în continuare este deosebit de prețios pentru cercetătorii operei handkiene, dezvăluind nu numai o modalitate sănătoasă de a gîndi viața, ci și referiri concrete la geneza unei creații de mare valoare artistică. Referindu-se la proza sa, Handke afirmă: „Totul pornește din aceeași biografie", romanul *Bondarii* fiind „plin de imagini din lumea în care am crescut" iar *Scurtă scrisoare pentru o lungă despărțire* e alcătuită din „date ale propriei mele existențe". Pornind de la detalii sau date din propria-i existență, el conferă creațiilor semnificații cu caracter generalizator, încărcat de tîlcuri umane, spre deosebire de piesele de teatru, pentru acest autor lucid și sentimental totodată, mijloc de a „obiectiva măcar o singură ficțiune".

În ultima vreme se vorbește despre un „Handke nou", preocupat în exclusivitate de realitate. Oprindu-te și asupra altor mărturisiri făcute de acesta cu o emoționantă sinceritate, reții tonuri de nuanță camusiană, ușor atinse de aripa melancoliei: „Iată ce mă preocupă de atîta vreme: Cum poate fi redată fericirea? Cum se poate face ca ea să cunoască o lungă durabilitate?" Și, în continuare: „Nu pot gusta fericirea dacă în același timp există nefericire nu numai în preajmă, ci pînă și în ungherul cel mai îndepărtat". Simplu și uman, fără fumuri de vedetă, fără acreala blazatului timpuriu împovărat de laurii gloriei. O atitudine morală, explicînd și ea larga audiență, de public, a operelor sale.

Scanned with OKEN Scanner

CÉSAR RENGIFO

CE A LĂSAT FURTUNA

un epilog dramatic
al Războiului Federal

Trei acte și un prolog

PERSONAJE

TERESA ● văduvă, treizeci și cpt de ani ● BEGOÑA, prietena Teresei, patruzeci de ani ● ROSALIA, prietena Teresei și Begoñei. Vîrstă nedeterminată ● BRUSCA, fostă guerilieră în războiul federal. Șaizeci de ani ● EL PERRO, fost guerilier, acum cîntăreț rătăcitor ● UN BĂTRÎN MAIOR FEDERAL, pare a avea șaizeci de ani ● ÎNALT OFIȚER FEDERAL, poartă un chipiu galben ● INALT OFIȚER OLIGARH, poartă un chipiu albastru ● UN FUNCȚIONAR ENGLEZ, îmbrăcat după moda vremii ● UN NECUNOSCUT ● OLEGARIO, FRANCISCO, VICENTE. Tineri fără adăpost,, foști guerilieri ● UN COMISAR ● SOLDAT I ● SOLDAT II. ALT OFIȚER FEDERAL ● ZAMORA

Epoca: 1865

Scanned with OKEN Scanner

PROLOG

Un clopot sună slab, de departe. În fundul scenei în jurul unui mormînt proaspăt, cu o cruce galbenă, stau în picioare Teresa, Rosalia, Begoña, El Perro. La cîțiva pași, un băiat de zece ani, cu un felinar aprins, privește scena. Se proiectează asupra lor lumina cenușie-albastră a înserării.

BEGOÑA *(către mormînt)*: Ai coborît, Brusca Martinez, în pămîntul care îți va păstra pacea și mînia!

TERESA: Niciodată nu voi ști ce s-a ales de Guadalupe! Fiul a cărui lipsă îmi întunecă sufletul,

PERRO: Și nici eu despre glonțul care mă poartă printre îndoială și spaime!

ROSALIA: Acum poporul va trebui să-și deschidă din nou asprul drum al speranței!

(De departe se aude glasul Bruscăi, strigînd)

BRUSCA *(ca un ecou îndepărtat)*: Se-ntoarce Zamora! Ezequiel Zamora!

BEGOÑA *(privind crucea)*: Dar glasul tău amar continuă să străbată străzi, tranșee și drumuri!

TERESA *(Begoñei)*: Eu îl aud, Begoña, îl aud! Și se va auzi mereu, atîta timp cît săracii vor simți în piept rana suferinței!

BRUSCA *(strigînd de departe)*: Se-ntoarce Zamora! Ezequiel Zamora!

(Toți își îndreaptă chipurile spre glasul Bruscăi, ca și cum de acolo ar veni o veste gravă.)

ACTUL I

Primul tablou

Scena se petrece în satul Ospino

Pentru actele I și II, scena va înfățișa, la dreapta spectatorului, un șopron ridicat pe niște pereți dărîmați, formînd un triunghi cu baza spre avanscenă. Pe peretele din stînga, la o înălțime de un metru, o deschizătură, unde probabil că exista înainte o fereastră. Pe peretele din dreapta, o altă deschizătură, oblică, servește drept ușă. Pereții, cu văruiala căzută aproape în întregime, păstrează urme de fum, de gloanțe și de șrapnele. Locul este adăpostul Bruscăi și al tinerilor care stau cu ea.

În centru, în fund, casa Teresei, indicată printr-o ușă mică. Lîngă ușă, un scaun balansoar. La stînga, colțul unei străzi. Capătul ei dă spre avanscenă, iar partea laterală se pierde către fundul scenei, tăiată de un copac aplecat; în față se vede o ușă mare și o ferestruică. Pereții, fereastra, ușa, poartă urmele războiului civil care a trecut peste sat ca o furtună.

Cînd începe acțiunea, o lumină difuză de înserare învăluie scena. Teresa, îmbrăcată într-o rochie neagră, sărăcăcioasă, și cu capul acoperit cu o basma tot neagră, bate cu pumnii în ușa ferecată. Din fund, vine în grabă Begoña, îmbrăcată și ea în negru; se apropie de Teresa și o atinge pe umăr.

BEGOÑA *(vorbindu-i cu blîndețe, dar hotărît)*: Teresa! De ce ai venit singură și fără să spui nimănui? *(Teresa nu-i dă nici o atenție și continuă să izbească în ușă)* În casa asta nu-i nimeni!

TERESA: Am auzit că s-a întors; aseară a trecut pe ulița din vale ca o umbră! L-au văzut niște cărăuși!

BEGOÑA: Cine ți-a spus asta, femeie?

TERESA: Paracliserul!

Scanned with OKEN Scanner

BEGOÑA: Păi, ăla!
TERESA: Da. Adineaori pe uliță, le spunea unor băieți și eu, de după oblonul ferestrei, am auzit. *(Bate din nou, cu putere)*
BEGOÑA *(încercînd s-o oprească)*: Ăla nu trăește decît îndrugînd verzi și uscate. *(Pauză)* Îți frîngi mîinile zadarnic. Casa e goală și în ruină. Cinci ani, cît a ținut războiul, a fost zăvorîtă și tot așa e și acum...
TERESA: Tot ce știu e că trebuie să văd pe omul ăsta. *(Încearcă să vadă prin crăpăturile ușii și ale ferestrei)*
BEGOÑA: Dacă mai e în viață.
TERESA: Sigur că este! pe toți soldații sau guerrilerii care au trecut pe aici, după ce s-a isprăvit măcelul, pe toți i-am întrebat și mulți l-au văzut.
BEGOÑA: Cine te poate încredința că e adevărat? Cînd scapi cu viață din întîmplări atît de groaznice, vorbești vrute și nevrute și, ca să nu ai necazuri, spui că toți sînt în viață...
TERESA: Lasă-mă cu nădejdea mea, Begoña, atît mi-a mai rămas! El e singurul om care poate să-mi spună ce s-a întîmplat cu băiatul meu... De aici, din sat, au pornit împreună, urmînd pe Zamora, în dimineața ceea din 1858, împreună au luptat și împreună au dispărut, chiar în ziua în care l-au omorît pe Zamora. Omul ăla care știi că făcea și vindea espadrile, trăiește, sînt sigură... Trebuie să se întoarcă la casa lui... Dar băiatul meu? Dacă povestea pe care mi-au spus-o e adevărată, trebuie că e viu, cine știe pe unde...
BEGOÑA: Blestemat să fie cel ce ți-a îndrugat poveștile astea.
TERESA: Nu mi le-a povestit numai unul, ci mai mulți... Cînd glonțul ăla pe care nimeni nu știe cine l-a tras, l-a doborît pe conducătorul revoluției, cei doi ofițeri superiori, care se aflau singuri cu el, au chemat niște soldați ca să-l îngroape. Au fost aleși feciorul meu și vînzătorul de espadrile. I-au pus să jure că nu vor spune nimănui locul unde se află mormîntul, apoi i-au plătit și le-au dat ordin să plece... Nimeni nu i-a mai văzut de atunci... Oamenii spun că după doi ani a apărut vînzătorul de espadrile... Dar băiatul meu? Ce s-a întîmplat cu băiatul meu?
BEGOÑA: Are să vină, ai răbdare; mulți dintre cei dați ca dispăruți se mai întorc la casele lor.. Cinci ani a ținut măcelul, incendiile, foametea... Toți au fost risipiți de vînturi prin fel și fel de locuri... Ca după marile revărsări, acum de abia încep să se adune apele...
TERESA: Se mai spune și altceva...
BEGOÑA: Nu crede nimic și așteaptă...
TERESA: Lucrecio, indianul, cînd s-a îmbătat duminică, a spus că pe feciorul meu, Guadalupe, l-au împușcat... Și că vînzătorul de espadrile știa...
BEGOÑA: Nu se împușcă oamenii așa, dintr-o dată...
TERESA: Într-un război ca ăsta, da. Atîtea lucruri din astea am văzut, că ne-am săturat pentru totdeauna...
(Se aud strigăte în depărtare. Vine alergînd Rosalia, îmbrăcată tot în negru)
ROSALIA: Slavă Domnului că vă găsesc! Femeia aia mă urmărește!
TERESA: Cine?
ROSALIA: Cine să fie? Nebuna, Brusca...
BRUSCA *(de departe)*: Ieșiți afară... Nu vă ascundeți... împuțiților ... veniți să luptați...!
BEGOÑA *(Teresei)*: Mai bine să plecăm...
TERESA: Nu, poarta asta trebuie deschisă... *(Rosaliei)* pe unde umblă?
ROSALIA: Urca drumul încoace cînd m-a văzut. A început să strige la mine și să-mi spună tot felul de ocări. Am rupt-o la fugă de nu mai pot nici să răsuflu...
BEGOÑA: Înainte făcea tărăboi numai noaptea... Săraca de ea...

Scanned with OKEN Scanner

ROSALIA: Cu ea slobodă prin sat, nimeni nu mai poate trăi liniștit, nici ziua nici noaptea, de asta eu nu mai ies din casă. Uite, nici acum nu mi-am tras răsuflarea. Parcă ar fi încă război...

TERESA: De mi s-ar fi întîmplat și mie ce a suferit ea, tot așa aș umbla, rătăcită... Să-ți vezi morți patru feciori și bărbatul, într-o singură tranșee, asta l-ar înnebuni pe orice...

ROSALIA: Cine i-a pus să plece toți în război.. Ea ca vivandieră și cei patru ca partizani... Și-au căutat-o!

BEGOÑA: Au crezut în Federație!

(Se aud în apropiere strigăte de femeie)

BRUSCA *(strigînd)*: În satul ăsta nu mai luptă nimeni! N-au mai rămas decît mironosițele și fătălăii!

BEGOÑA: Uite-o, vine încoace, mai bine să plecăm...

ROSALIA: Să fugim!

(Cînd dau să plece, vine Brusca, „cea care deschide focul"; văzîndu-le, le ține calea și începe să se miște dintr-o parte într-alta, ca să nu le lase să treacă.)

BEGOÑA: Lasă-ne să trecem, Brusca! Sîntem prietenele tale!

(Cu blîndețe): Te iubim și ne iubești...

BRUSCA: Ei, ei... la te uită cine sînt aici! Cele două domnișoare și văduva!... *(Batjocoritoare)* Cele două domnișoare... *(Înfruntă pe Begoña și pe Rosalia)* De ce nu ați făcut copii? V-a fost frică să nașteți sau v-ați temut de bărbați? Bărbații sînt un lucru strașnic și femeile, de-asta au venit pe lume, ca să le rodească pîntecul. Ia te uită! Începeți să arătați ca niște flori uscate. Băgați-vă mințile în cap și ridicați-vă fustele în loc să tot dați cu rugăciuni de dimineața pînă seara! Femeile trebuie să nască bărbați, mulți bărbați! *(Cu voce înceată)* Sst! Armata lui Zamora are nevoie de războinici viteji. În luptele contra oligarhilor au murit puzderie de oameni! În rîndurile federale nu au mai rămas decît feciorii mei și eu...

ROSALIA *(furioasă)*: Lasă-ți feciorii să se odihnească... Toți patru au murit...

BRUSCA: Tîrfă mincinoasă! Sînt acolo, de-vale, și mă îngrijesc și mă răsfață ca pe o mare doamnă...

ROSALIA: Ăștia nu sînt băieții tăi! Nu sînt decît niște trîntori fără părinți care fură și-ți dau din ce fură!

BRUSCA *(rîde zgomotos)*: Sînt trei flăcăi și tu nu ai nevoie decît de unul! Am să vorbesc cu José, care e cel mai mare și strînge zdravăn în brațe!

ROSALIA: Pune-ți lacăt la gură!

BEGOÑA: Las-o în pace că pe urmă iar o apucă furiile.

ROSALIA: Furioasă sînt și eu. Nu face decît să ne sperie pe toate.

TERESA: Poate că dacă-i vorbim cu binele, își vine în minți. *(Către Brusca, cu blîndețe)* Lasă-ne să trecem.

BRUSCA: Să treceți, unde? Ah, știu eu cine sînteți. Vreți să duceți informații oligarhilor. Trei tîrfe spioane. *(Se scarpină în cap)* Aici o să fie niscai împușcări. *(Apropiindu-se de femei și încercînd să le ridice fustele)* Ce aveți sub fuste? *(Le privește cu atenție)* Fuste, cămăși, chiloți și sub chiloți hîrtiuțe scrise cu mesaje pentru oligarhi, *(Schimbă vocea)* Federalii au mulțime de oameni și pușți cîte vrei. Se mișcă de nu-i simte nimeni dintr-un loc într-altul și Zamora se gîndește să atace la Acarigua... la priviți la cele trei frumuseți! *(Către Teresa)* Tu semeni cu Teresa. *(Cu dispreț)* Văduvă plîngăcioasă! Cîți ani ai? Treizeci? Atunci poți să faci copii... Am să-ți caut eu un bărbat în toată legea... Cunosc eu unul... Cît ai clipi din ochi, te faci așa... *(Face gesturi ca o femeie însărcinată)*

Scanned with OKEN Scanner

TERESA *(către Brusca)*: Lasă-ne să trecem, sîntem grăbite...
ROSALIA: Lasă în pace satul, lasă-n pace pe toată lumea și du-te în altă parte...
BRUSCA: Dacă îmi dați merinde, vă las să treceți. Sînt cantinieră, trebuie să împart trupei mîncarea și apa... *(Suflînd în mîini ca într-o goarnă)* Tarari... Tarariii... Sună pentru masă... Nu avem decît pastramă și rachiu...
ROSALIA *(energică, hotărîtă)*: Hai, dă-te la o parte; Un domn o așteaptă pe Teresa...
TERESA *(neliniștită)*: Mă așteaptă pe mine un domn? Cine e? O fi vînzătorul de espadrile? De ce nu mi-ai spus mai înainte?...
ROSALIA: N-am avut cînd... Pentru asta venisem, ca să vă caut... Nu știu cine e... Nu l-am văzut niciodată...
TERESA *(către Begoña)*: E vînzătorul de espadrile! El e, fără-ndoială! A vrut să vină la mine înainte de a se duce acasă... O să aflu ce-i cu fiul meu...*(Cu hotărîre)* Trebuie să mă duc acolo! *(O păcălește pe Brusca și fuge, Rosalia o urmează speriată, Brusca o prinde de fustă pe Begoña și nu o lasă să urmeze pe celelate)*
BRUSCA: Tu n-ai să te duci cu povești la dușman.
(Begoña îi scapă din mîini, dar Brusca o înghesuie lîngă zid, fără să o atingă, și o împiedică să se ducă după Rosalia și Teresa)
BEGOÑA: Brusca, lasă-mă să trec, eu sînt Begoña, Begoña, Begoña, nu mă cunoști? Ne jucam împreună cînd eram mici...
BRUSCA *(privind-o fix)*: Begoña, Begoña? *(Uitîndu-se în jurul ei)* Satul ăsta nu era așa... Ce urît e... Avea case albe, fără pete de pulbere și sînge... Begoña, Begoña... *(Se face întunerec asupra Begoñei și lumina se concentrează asupra Bruscăi)* Begoña, Begoña, vino să-l cunoști pe logodnicul meu... A cîștigat cinci panglici la bîlci, la întreceri... E tare ca stejarul... Begoña... Asta e un fiu al meu, al patrulea... Bun ca pîinea.. Îl cheamă José... *(Din nou lumină asupra femeilor)* Ha, ha... Nu poți să pleci... Auzi împușcăturile astea, goarna și strigătele?... Se luptă la Santa Inés! Bătălie ca asta nu s-a mai văzut!... Oligarhii o să muște pămîntul și pentru săraci o să vină altă viață!...
BEGOÑA *(vrînd s-o convingă)*: Toate au trecut acum, Brusca... Războiul federal s-a terminat, lucrurile sînt liniștite...
BRUSCA: Liniștite? Sînt mii de morminte cu oase și furnici! Și în tranșee oameni morți *(Se apropie de Begoña, cu ton evocator)* Eu i-am văzut... Erau cei patru feciori a mei... Jacinto se ținea strîns de tulpina plopului și surîdea... Carmelo întindea brațele înainte și penele galbene erau pline de sînge... Juancito căzuse cu fața la pămînt, îmbrățișînd țărîna... Cît de mult iubea el pămîntul... Iar Bonifacio, pe meterez, își căuta parcă picioarele pe care i le zburaseră șrapnelele... I-am văzut... Și deasupra lor se roteau vulturii... ha, ha, ha... *(I se înecă vocea)* Cine a spus că erau ai mei?... *(Mînioasă)* Cine a spus-o! N-aveau nimic cu mine, nici unul din ei!
BEGOÑA *(cu teamă)*: Liniștește-te, Brusca...
BRUSCA: Eu nu sînt Brusca! Sînt cea care deschide focul, cu gradul de comandant în guerrillele din zona centrală!
BEGOÑA: Limpezește-ți mintea... Ești Brusca Martinez... Toate astea au trecut... Nu mai e război... Zamora a murit la San Carlos...
BRUSCA *(violentă)*: Cine a murit? Zamora? *(Stupoare, pauză)* Ha, ha, ha, asta ar dori-o oligarhii ca s-o ducă iar bine și să meargă la bal... Eu l-am văzut în tranșee, ordonînd cu glas de bronz: foc, cu toții! Grindină de foc!
BEGOÑA: Un glonț l-a doborît pentru totdeauna...
BRUSCA: Minți, tîrfo! Nu s-a născut pușcașul care să-l nimerească! Ai auzit? *(O scuturâ de umeri pe Begoña)*

Scanned with OKEN Scanner

BEGOÑA: L-au îngropat fiul Teresei și vînzătorul de espadrile...

BRUSCA: Nu! Nimeni nu l-a îngropat! Alerg chiar acum să-l găsesc și să-l vezi! Mă duc să-l caut în savană... *(Intră alergînd în zona de întunerec, strigînd)* Zamora!
(Întunerec)

Tabloul II

Lumină difuză în casa Teresei. Un bărbat stă într-un hamac de piele. Are o ghitară mică, un baston și un șir de mătănii. Poartă ochelari fumurii. Intră Teresa și Rosalia.

TERESA *(privindu-le cu atenție și neîncredere)*: Nu e vînzătorul de espadrile! *(Bărbatului)* Mă căutai?

PERRO: Dumneata ești Teresa Cacique? *(Se întoarce spre ea)*

TERESA: Da, și dumneata cine ești? Ce vrei de la mine?

PERRO: Nu mă cunoști... Și nici numele meu nu ți-ar spune nimic... Vin de foarte departe... Dacă asta îți poate aminti ceva, am să-ți spun că îmi ziceau Cîinele, el Perro...

TERESA: Aici în sat?

PERRO: Nu, la federali, soldații... Am luptat alături de ei.

TERESA *(încercînd să-și amintească)*: El Perro? *(Clatină din cap)*

ROSALIA: A, stai... eu îmi aduc aminte *(Către Perro)* Am auzit că erau vreo douăsprezece cei care îl întovărășeau pe Espinoza...indianul. *(Teresei)* Le spunea „fiarele"... *(Amintindu-și)* Tigrul... Șacalul... Pantera... S-au purtat așa de sălbatec și treceau peste toate ordinele încît Zamora i-a împușcat...

PERRO: Da, i-a împușcat pe toți, afară de unul...

TERESA: Dumneata?

PERRO: Da, eu, El Perro... Gloanțele m-au zgîriat doar... *(Își pipăie rana de pe chip)*. Am rămas viu și plin de ură împotriva lui Zamora!

TERESA *(tulburată)*: Și de ce mă cauți?

PERRO: Ai s-o afli îndată. După bătălia de la Santa Inés, federalii cîștigaseră războiul. O știa toată lumea. În sfîrșit, săracii aveau să țină capul sus. Nu ar mai fi fost foamete și nedreptate. Mai trebuia luat San Carlos, Valencia și apoi Caracas... Dar mersul lucrurilor s-a strîmbat! Asta e, însă, altă poveste! În ce mă privește, după ce am scăpat din grămada de leșuri a celor împușcați, m-am tras spre munte. Acolo, nu știu cum, într-o noapte, a ven't în ascunzătoarea mea un om...
(Se sting luminile. După cîteva secunde, lumina de reflector se concentrează asupra lui El Perro, care se îndreaptă spre fundul scenei; deodată, aproape de el, apare un om care poartă o pălărie cu boruri mari și se învăluie într-o mantie. Are o înfățișare marțială și vorbește cu aroganță)

NECUNOSCUTUL: În sfîrșit, ți-am găsit vizuina, Perro! *(Se mișcă cu vioiciune, agitîndu-și bastonul)*

PERRO: Un moment! Cine ești dumneata?

NECUNOSCUTUL *(convingător)*: Un dușman al lui Zamora și un prieten al tău!

PERRO: Eu n-am prieteni!

NECUNOSCUTUL *(cordial)*: Lasă prostiile și să trecem la lucrurile importante. Tu credeai în Zamora ca într-un mare conducător! Vedeai în el pe cel care va lua banii de la bogați și îi va da celor săraci lipiți pămîntului! Numai că el te-a împușcat împreună cu prietenii tăi! Chestia aceea că erați niște jefuitori și ucigași nesupuși, a fost un pretext... Voia să comande numai el și îi era teamă de voi... Asta e...

Scanned with OKEN Scanner

PERRO: Lui Zamora nu îi este teamă de nimeni!
NECUNOSCUTUL: Ba de voi, îi este! De-asta v-a trimis să vă mănînce corbii! Dar mulți știu că trăiești și așteaptă să te răzbuni! Faima ta de cîine fioros se duce de rîpă dacă nu faci nimic... *(Rîde batjocoritor în timp ce se mișcă în jurul lui El Perro. Acesta îi urmărește gesturile ca o fiară la pîndă)* Ha, ha! Zamora a înghițit toată duzina de fiare și nici una nu i s-a pus în gît... Iar acum cîinele nici nu mai latră!
PERRO *(cu furie surdă, întunecată)*: Cine spune asta?
NECUNOSCUTUL *(zeflemitor)*: Se spune în rîndurile trupei federale! În satul tău! Ba au pus-o și în versuri și în cîntec. De curînd am ascultat unul despre tine...
O VOCE *(De departe răsună un cîntec; El Perro și Necunoscutul îl ascultă nemișcați)*:
Pe fiarele lui Espinoza,
Zamora le-a împușcat.
Și El Perro, scîncind, în munți
Toată frica și-a cărat.
PERRO: Nimeni nu s-a bătut în războiul ăsta cum m-am bătut eu! Iar cîți am omorît, nici nu le mai țin socoteala! Am tremurat eu vreodată?
NECUNOSCUTUL: Nu, dar de cînd ai scăpat de la moarte, dîn dimineața cînd v-a împușcat, îți e frică!
PERRO *(turbat de ură)*: Nu sînt un laș! Cine spune asta, nu mai apucă să o spună a doua oară!
NECUNOSCUTUL *(din nou batjocoritor)*: Zamora o spune.
PERRO: De unde știi?
NECUNOSCUTUL: L-am auzit. Și nu odată, ci de mai multe ori... Ferește-te de Perro — îi spuneam — și el rîdea!
PERRO: Atunci ești dintre ai lui?
NECUNOSCUTUL: Da, dar pe mine n-o să mă împuște ca pe tine și pe ceilalți.
PERRO: Destulă vorbă... De ce ai venit pînă aici? Ce vrei de la mine?
NECUNOSCUTUL: Ce e firesc.. Cît vrei... ca să... Ce mai, ca să îl trimiți pe Zamora acolo unde ți-a trimis el prietenii?
PERRO: Nimic! eu nu ucid oameni pentru bani!
NECUNOSCUTUL: Zamora are dreptate! Știe el ce știe cînd spune că ești un laș!
PERRO *(furios)*: Unde e Zamora?
NECUNOSCUTUL: Asediază San Carlos și apoi o să meargă la Valencia și Caracas.
PERRO: Pleacă, pleacă! Și spune alor tăi că El Perro e viu, că latră și mușcă!
NECUNOSCUTUL: Acum într-adevăr vorbești cum trebuie să vorbească un bărbat ca tine.
PERRO: Spune-le celor care te-au trimis să fie liniștiți că Zamora nu va merge nici la Valencia, nici la Caracas... va rămîne în San Carlos... Jură că așa va fi El Perro, care nu jură niciodată zadarnic!
NECUNOSCUTUL *(surîzînd ironic)*: Știu că ești om de cuvînt.
(Întuneric, dispare Necunoscutul, lumină asupra femeilor și asupra lui El Perro)
TERESA *(înspăimîntată)*: Atunci... Dumneata... Dumneata ai fost cel care l-a. ucis pe Zamora?
PERRO: Da! Eu și dracul! *(Se uită împrejur cu neliniște)* Dracul care îmi dă tîrcoale tot timpul *(Face semnul crucii)*
ROSALIA *(închinîndu-se și ea)*: Ave Maria Santisima!
PERRO: M-am dus la San Carlos... Armata federală lupta cu trupele oligarhiei... Doi ofițeri se retrăseseră într-un loc ferit... Eu i-am văzut, de după un tufiș... Apoi a sosit Zamora cu tunica lui albastră și chipiul galben... I-au făcut semne cu mîna să vină spre tufișul unde pîndeam eu. M-am uitat bine la el, țintindu-l, apoi am apăsat pe trăgaciul puștii...

Scanned with OKEN Scanner

TERESA: Ce grozăvie!

PERRO: Și atunci s-a băgat dracul! Da, dracul, fiidcă pușca mea nu a luat foc Și totuși am văzut cum Zamora cădea pe spate, mort, mort... Mort pentru totdeauna! Aici este misterul... *(Frămîntîndu-se)* Vă jur că glonțul era neatins în pușca mea!... Cu totul neatins... *(Pauză)* Dracul trebuie că a stat în spatele meu, se spune că el însoțea peste tot pe cele douăsprezece fiare .. Poate că de-asta am simțit un tremurat cînd am apăsat pe trăgaci... M-a cuprins spaima... și am fugit! Atîta am fugit că nu mă mai găseam nici pe mine! M-am dus la toate bisericile din satele prin care treceam! M-am rugat! Am făcut tot felul de făgăduințe... Războiul s-a sfîrșit!... Zamora mort, bogații s-au înțeles între ei. Mi-a explicat după aceea un bătrîn soldat federal... Cu poporul învingător, totul s-ar fi schimbat... Și ascultați ce spun, eu eram ucigașul lui Zamora... Dar pușca mea nu a luat foc... Federația a dat greș și eu eram asasinul... Mizeria se așează peste popor și eu eram vinovatul... Nedreptatea străbătea țara și eu o ajutasem... Cîți oameni au murit în țara asta cu glonțul care a ucis pe Zamora? De-asta mă rog și de-asta cînt cîntecele triste despre războiul pe care l-a pierdut poporul...

TERESA: Încă nu înțeleg de ce mă cauți pe mine?

PERRO: Dumneata ai un fiu.. Guadalupe, care a fost soldat federal, dintre cei mai buni...

TERESA *(tulburată)*: Da! Guadalupe e feciorul meu...!

PERRO: Cînd a căzut Zamora, l-au căutat pe el și pe alt soldat ca să îngroape cadavrul într-un loc secret. După ce-au îndeplinit ordinul, nimeni nu i-a mai văzut... Am aflat că Guadalupe e din satul ăsta. Și am venit ca să-mi spună ceva... Ceva ce numai el îmi poate spune...

TERESA: Ce? Ce anume numai fiul meu îți poate spune?

PERRO: Dacă glonțul care l-a lovit în cap și l-a ucis pe Zamora, a fost tras din față sau din spate... Numai cei doi șefi care erau cu el și care l-au îngropat au văzut cadavrul...

TERESA: Va să zică, de atunci, dumneata nu l-ai mai văzut pe Guadalupe?

PERRO: Nu... Numai din întîmplare am aflat cine au fost cei care au făcut pe groparii.

TERESA *(dezamăgită)*: Am crezut că o să-mi dai vești bune... *(Cu durere)* Nici eu nu l-am mai văzut din ziua cînd a intrat în rîndurile armatei federale... Iar de la terminarea războiului îl caut mereu, tot timpul...

PERRO: Bine, dar e viu?

TERESA: Asta aș vrea și eu să știu...!

PERRO: Dacă nu e el, am să-l caut pe celălalt, care și el e din satul ăsta!

ROSALIA: Nici el n-a venit!

PERRO: Nici el? Ah, și cîte drumuri am bătut...Toată ruina Venezuelei am străbătut-o și o port în suflet... Nădăjduiam ca aici, în Ospino, să scap de chinul care mă frămîntă... și acum o să trebuiască să caut mai departe...Să reiau mersul nesfîrșit... Să străbat drumurile cîntînd pînă ce-i voi găsi... Trebuie să scap de chin. *(Pleacă)*

TERESA: Și eu am să-mi continui căutarea... De-ar fi în viață...

ROSALIA *(Teresei)*: Vii trebuie să fie, dar pe semne că se ascund, știu multe taine primejdioase...

TERESA: Dar de ce nu îmi spune mie, mama lui, unde se află?

ROSALIA: N-o fi avut putința să o facă... Sau o aștepta să mai treacă timpul și totul să se uite.

(Intră Begoña. E agitată)

Scanned with OKEN Scanner

BEGOÑA: În sfîrșit, am putut să scap de Brusca . . . Adevărat deschizătoare de foc . . *(Teresei)* Teresa, o veste bună . . . În cătunul Cortaza au sosit niște soldați care au fost împreună cu Guadalupe și spun că la ferma de la Palotal s-a întors bătrînul maior care era comandantul lor și că el trebuie să știe de fiul tău și de celălalt, de vînzătorul de espadrile . . .

TERESA: Asta e ceva sigur?

BEGOÑA: Sigur! Am văzut chiar eu pe unul din cei care abia sosiseră . . .

TERESA: Atunci să mergem acolo . . . Chiar acum . . .

BEGOÑA: E departe!

TERESA: N-are a face! . . .

(Afară, departe, se aude un cîntec cu acompaniament de chitară)

La San Carlos, în Cojedos,
căzu Ezequiel Zamora
L uptător pentru-obidiți
Și tot poporul îl plînge;
și tot poporul îl plînge!

(Pauză)

BEGOÑA: Cine-o cînta?

TERESA: Un om . . . A fost aici . . . Voia și el să afle unde-i Guadalupe . . . O să-i spunem despre sosirea maiorului ca să ne însoțească . . . să mergem . . .

(Pauză. Pleacă. O urmează Begoña și Rosalia.

Afară scena se întunecă treptat, în timp ce continuă să se audă, departe, cîntecul)

Au văzut unii în noapte
că îl duc să îl îngroape,
patru umbre și un giulgiu,
lîngă un crîng de stejari,
lîngă un crîng de stejari . . .

Ay! Ezequiel, calul tău
merge singur prin savană,
și singur, de vînt purtat,
glasul guerrillerilor,
al guerrillerilor tăi . . .

ACTUL II

În aceeași noapte. Lumină în șopronul în care se adăpostesc Brusca și tinerii care stau cu ea. Se văd niște rogojini, maldăre de paie, capace vechi, un scăunel și cîteva vase de bucătărie, strîmbe și afumate. Pe niște pirostrii e o oală de lut în care se fierbe ceva. La ridicarea cortinei, Olegario taie cu un cuțit mare găteje pe care le pune sub pirostrii. Vine Vicente cu o traistă în care a adus cîte ceva de-ale gurii.

OLEGARIO: Ai găsit ceva de mîncare?

VICENTE: Cîteva boțuri tari de mămăligă, pește uscat și o bucată de brînză care trebuie că are vîrsta bătrînei Brusca . . .

OLEGARIO: Astăzi nu a trecut pe aici decît o singură dată . . Și acum a înnoptat de-a binelea . . .

VICENTE *(pune jos traista)*: Cînd coboram pe ultima uliță a satului, am auzit-o strigînd. Săraca, e tot mai nebună . . . Se ținea după ea cîțiva băieți și niște cîini . . .

Scanned with OKEN Scanner

OLEGARIO: Așa face cînd e lună plină . . . *(Suflînd în focul de găteje)* E, cu ce-ai adus ne mai punem la cale burțile și poate că mai găsește și Francisco cîte ceva . . . *(la din cele aduse de Vicente și începe să mănînce)* Eu încep, că de azi dimineață, nu am pus nimic în gură . . .

VICENTE: Eu am avut noroc; am curățat curtea unui hangiu de pe lîngă drumul mare și nevastă-sa mi-a dat o supă de orez și chiar o cafea cu lapte . . . Laptele cred că era de capră . . . Pe urmă mi-a pus în traistă astea . . . Dar de muncit continuu, nimeni nu vorbește . . .

OLEGARIO: Eu în schimb am colindat peste tot și n-am făcut nimic . . . Nu știu, îi sperie chipul ăsta al meu sau poate . . . Abia rosteam un cuvînt, că îmi și spuneau nu . . . Nimeni nu vrea să semene, nimeni nu vrea să îți dea de lucru, nimeni nu are nici un ban . . . S-a năruit totul . . .

VICENTE: Și așa-i în toată țara. Cu cîtă lume am vorbit, nu fac toți decît să se vaite, se pare că peste tot nu sînt decît pășuni uscate, foame și jale . . . Cu asta ne-am ales după ce am slobozit puștile cinci ani, zi și noapte . . .

OLEGARIO: Cînd rătăceam pe aci, adulmecînd ca un cerșetor, mi-a venit în gînd că, dacă mă nimerea un glonț în războiul ăsta, era mai bine . . . Că acum ce sînt? Mai rău decît un cîine . . . Cînd mori de mic, suferi mai puțin . . . Eu aveam treisprezece ani pe atunci . . .

VICENTE: Trebuie să avem nădejde, poate se-ntîmplă ceva și se-ndreaptă lucrurile . . . Încă nu s-a terminat totul . . .

OLEGARIO: Dacă nu l-ar fi omorît pe Zamora, alt cîntec era . . .

VICENTE: Asta îmi spun și eu, am fi avut cel puțin pămînt de lucrat și mîncare . . .

OLEGARIO: Păi pentru asta am mers cu oamenii lui, și eu și frații mei și chiar bătrînul nostru . . . Și numai eu am rămas în viață, să pot spune povest ı . . .

VICENTE: Cît despre mine, nu puteam nici să ridic bine un machete, dar m-am alăturat și eu feciorilor din sat . . . Habar n-aveam de nimic, dar pe urmă am înțeles că toți țăranii luptau. Și atunci am început și eu să trag de ți-era mai mare dragul . . .

OLEGARIO: Totul zadarnic . . . Cînd mă gîndesc la cîți au murit, mă trec fiori . . .

VICENTE: Mie îmi porunceau șefii să pun paie uscate peste morții strînși la un loc, ca să ardă . . . Era mai bine așa decît să-i mănînce vultanii . . .

(Intră Francisco. Poartă o legătură mare pe umăr)

VICENTE: Strașnică povară . . . E mîncare?

FRANCISCO *(punînd jos legătura, cu grije)*: Nu-ți prea umblă mintea; în ziua cînd o să pun mîna pe o legătură cu mîncare cît asta de mare, deschid o cîrciumă și spun rămas bun foamei și suferințelor . . . O să vedeți ce este . . . *(Desface legătura și dintre paie apar trei puști cam oxidate pe care le arată mîndru lui Olegario și Vicente)*. Uite: avem trei.

OLEGARIO *(sculîndu-se în picioare, mort de curiozitate)*: Drace! Sînt bune?

FRANCISCO: Un pic ruginite, dar bune . . .

OLEGARIO: Și de unde le ai?

FRANCISCO: De la fierar, de la Facuno. A fost federal, din cei care luptau cu pieptul gol . . . Și acum nu se gîndește decît cum să o ia de la început!

VICENTE *(lui Olegario)*: Vezi? Asta vor cei mai mulți!

FRANCISCO: Mi-a spus că poate să facă lăncii!

OLEGARIO: Fierarul ăsta e un om și jumătate!

VICENTE: Dar gloanțe sînt?

FRANCISCO: Da. *(Scoate un Mauser și îl încarcă)* Am să și încerc unul . . .

OLEGARIO *(oprindu-l)*: Ești nebun? Nimeni nu trebuie să știe că le avem . . . Să le ascundem pînă ce hotărîm ce să facem . . .

Scanned with OKEN Scanner

VICENTE *(vesel)*: Atunci e cu putință să ne războim din nou cu oligarhii? L-ai văzut pe indianul Macanilla?

FRANCISCO: Da... E gata să plece din nou în și să adune oameni în jurul lozincelor federale. Și asta fără întîrziere.

OLEGARIO: Atunci mergem cu el?

FRANCISCO: Firește, ce altceva ne rămîne de făcut... Trebuie să căutăm o cale pentru ca să nu murim de foame... Și cine știe dacă nu apare alt conducător ca cel ucis.

(Încarcă puștile cu gloanțe. Vicente servește cafeaua în cești de pămînt ars, oferind cîte una lui Olegario și lui Francisco. În depărtare se aud strigătele Bruscăi)

BRUSCA *(Departe)*: Ha, ha, ha. Veniți să vedeți cum luptă federalii, găini plouate! Să sune goarna! Poziție de luptă și înainte! *(Cîntînd)*

Cînd cățeaua îl îndeamnă
pe dulău la liturghie,
se deșteaptă mai devreme
și-și calcă frumos blănița
Ay, cățelușe,
dă-ne lăbuța,
ca să îți punem
sandale albe...

VICENTE: Să știți că-n noaptea asta nu dormim. Cînd o veni, sigur că o apucă iar cîntatul, ca data trecută.

OLEGARIO: Biata bătrînă! Poate că nici nu a dormit pînă acum...

VICENTE: I-am păstrat o turtă de mălai și cafea, tot e ceva, deși cred că nici nu mai are stomac...

FRANCISCO *(punînd puștile la loc în cutia de lemn și învăluindu-le cu pînza sacului)*: O să le păstrăm pe toate, trebuie să facem rost de unsoare ca să le ungem și să le avem gata pregătite.

VICENTE *(făcînd, sub căpițele de paie, un ascunziș pentru arme)*: Numai cu astea trei n-o să facem mare ispravă...

FRANCISCO: Mîine dis de dimineață aduc altele pe care mi le-a oferit negresa Rosa, care are casa pe rîpă, spre vîrful de sus... Le-a îngropat cînd a auzit că bogătanii s-au înțeles pe spinarea celor sărmani.

OLEGARIO: Și trebuie că are multe, că pe acolo s-au dat multe lupte...

FRANCISCO: Cu cele pe care le avem, cu puștile pe care o să ni le dea Rosa și cu lăncile fierarului, putem înarma cîteva grupuri frumușele de guerrillă... Pe urmă chiar guvernul are să ne procure arme *(Lui Vicente)* Dacă vrei, vii cu mine mîine, că trebuie să săpăm o groapă mare pe lîngă casa negresei...

VICENTE: Trebuie să avem o sapă și un tîrnăcop...

FRANCISCO: O să cerem să ni le împrumute paracliserul, sînt prieten cu el...

(În fund, lîngă copac, se aude din nou vocea Bruscăi)

BRUSCA *(cu violență)*: Ce bărbați sînteți voi, mai bine ați purta fuste și chiloți... Om adevărat cu patru rinichi este Zamora...

O VOCE DE BĂRBAT: Gură spurcată, o să vezi acum ce înseamnă să te-ncontrezi cu autoritatea! Zece zile de celulă o să-ți dăm, ca să ți se curețe vorbele. Hai, ia-o din loc, la poliție, scroafă bătrînă!

(Tinerii se neliniștesc)

OLEGARIO: Se pare că s-a luat de oamenii cîrmuirii!

FRANCISCO *(lui Vicente)*: Acopere bine armele!

(Vicente îngrămădește lemne peste căpița sub care sînt ascunse armele)

BRUSCA: Ha, ha, ha! Mă faceți să rîd. Ce autoritate să fiți voi! O pereche de trîntori! Nu vă cunosc eu? Oligarhi, fii de tîrfe!

Scanned with OKEN Scanner

I VOCE DE BĂRBAT: Ia-o din loc, bătrînă nebună! La poliție avem apă destulă să faci o baie bună! Asta ai tu nevoie: apă rece și ciomăgeală!

BRUSCA: Nu mă atinge nenorocitule! Nu mă atinge că te scopesc! Dă-mi drumul, lepra lumii! Dă-mi drumul sau te zgîrii pînă și în cerul gurii! Au! Au!

(Se aud strigăte, ca și cum ar lovi-o pe Brusca)

OLEGARIO: Se pare că o lovesc pe Brusca! *(Se duce spre deschizătura din stînga)* A! E comisarul cu ajutorul lui! Acum o să vadă ei pe dracu! *(Pune mîna pe un retevei și iese prin deschizătura din dreapta care servește drept poartă)*

VICENTE *(lui Olegario)*: Vin cu tine! *(Caută ceva cu care să se înarmeze și ia altă ramură groasă)* De multă vreme mă muncea pofta să-i sparg capul grozavului ăsta! Nu face decît să chinuiască pe biata nebună!

(Iese după Olegario. Francisco se asigură că armele sînt bine ascunse și apoi se duce să privească prin deschizătura din stînga)

OLEGARIO *(afară, apropiindu-se de copacul și zidul după care se află Brusca, Comisarul și polițistul)*: Lăsați în pace pe bătrînă, nerușinaților!

COMISARUL: Respectă autoritatea, băiete!

VICENTE: Tu ești autoritate, scîrnăvie? Olegario, tăbăcește-l bine, că ăsta e dintre ăia care torturează prizonierii!

(Se aude zgomot de luptă. Brusca apare, mergînd înapoi. Rămîne în centrul scenei)

BRUSCA: Peste bucile de piftie să-i loviți! Ha, ha, ha! Oligarhi cu buci de piftie! Aștia să mă prindă pe mine! Eu sînt Brusca, eu deschid focul! Trîmbița trupei federale și feciorii mei sînt cei mai buni guerrilleri ai armatei! Făceți-i să muște țărîna! Ha, ha, ha!

FRANCISCO *(de la deschizătură)*: Scoateți-le sufletul lașilor ăstora care atacă femeile!

(Brusca vrea să se ducă unde se luptă, dar Vicente care se întoarce la ea, o oprește)

BRUSCA: Ia uite, o iau la fugă! Ha, ha, ha! Le-a căzut în jos bărbăția... *(Vicente o ia cu blîndețe și o duce spre partea dreaptă a scenei, Olegorio îi se alătură. Rămîn în întunerec)*

FRANCISCO *(întorcîndu-se la vatră)*: Aștia n-or să mai pună piciorul pe aici!

(Prin deschizătura din dreapta vin Vicente, Brusca și Olegario. Brusca merge cu greutate și își freacă un șold. Olegario aduce pumnalul comisarului)

OLEGARIO: Autoritățile au sunat retragerea! Comisarul ne-a lăsat asta *(Arată cartușiera)*. Viteaz bărbat, nici nu s-a întors să vadă măcar cine îl lovea!

FRANCISCO *(lui Olegario, arătîndu-i cartușiera)*: N-am spus eu că guvernul o să ne dea arme? Să nu creadă că i le dăm înapoi, pe asta o ascundem cu puștile...

(Ia cartușiera din mîinile lui Olegario și o ascunde sub ascunzătoare. Brusca vede operația)

BRUSCA: Trebuie să-i comunicăm lui Zamora știrea despre lupta asta... Inamicul a fost pus pe fugă și armamentul lui se află în puterea guerrillerilor noștri... Au! *(Frecîndu-și șoldul)* Cred că mi-au rupt un os... Dar victoria o să ne umple de lumină...!

(Halucinată, pare că privește, tăcută, bătălia.
În depărtare se aude un cîntec, asemenea unui imn în care timp tinerii se mișcă în tăcere)

Să mergem, țărani, să zburăm,
și Patria, din ghiarele morții,
s-o smulgem, să piară-oligarhii
sub pasul nost, liberator...

Scanned with OKEN Scanner

VICENTE *(cînd se stinge cîntecul, așează cu grije pe Brusca pe scăunel)*: Așa îi făceam mamei cînd o dureau șalele de atîta muncă pe bucata noastră de pămînt... *(Încălzește la vatră o sticlă)*

OLEGARIO *(Bruscăi)*: Aștia n-or să se mai atingă în viața lor de dumneata. Hai, mănîncă ceva... *(Îi întinde o turtă de mălai și cafea)*

BRUSCA *(energică, respingînd alimentele)*: Cînd e război, nu te poți gîndi la mîncare... Voi nu vă gîndiți decît să vă ghiftuiți... Cine v-a spus că se luptă bine cu burta plină și rîgîind? Voi sînteți fii mei sau niște domnișori din ăia care se prefac că-s federali?

OLEGARIO: Trebuie să mănînci ceva, ca să prinzi puteri!

BRUSCA Ce trebuie să fac acum este să mă vindec ca să mă întorc în tranșee: atacul cel mare poate începe dintr-o clipă într-alta... Nu auziți goarna sunînd formarea de luptă?

VICENTE *(către Brusca)*: Lasă-mă să îți masez eu spatele unde te-au lovit... A mai rămas puțin medicament în sticlă.

(Brusca se liniștește. Vicente îi desface rochia și începe să îi fricționeze spatele cu medicamentul din sticlă)

OLEGARIO *(lui Francisco)*: Și dacă plecăm în pădure ce facem cu ea?

VICENTE: Eu zic s-o luăm cu noi.

FRANCISCO: Și eu zic tot așa, aici în sat nimeni n-o să aibă grijă de ea. Mai ales după... ce s-a întîmplat acum cu comisarul și polițistul... Bătrîna ar muri de foame.

OLEGARIO *(îndemnînd-o pe Brusca să mănînce)*: Să nu o lăsăm singură...

VICENTE *(către Brusca)*: Ascultă, mătușe, ai vrea să mergi cu noi departe de aici?

BRUSCA *(mînioasă)*: Să plec de aici? Cine vrea să plece? Acum, cînd începe marea bătălie, oricine vrea să plece e un dezertor! *(Se ridică în picioare cu o mișcare violentă)* Am eu fii dezertori? Luați seama la ce spun: pe cel dintre voi care dezertează pun să-l împușt... Și tatăl vostru are să-mi dea dreptate, că nici el nu poate să sufere să aibă fii fricoși...

VICENTE *(încercînd să o facă să se așeze din nou)*: Haide, liniștește-te, mătușă... stai jos pe scaunul ăsta.

BRUSCA *(mai mînioasă)*: Eu știu cine vor să dezerteze! Mi-a spus-o Zamora.. *(Tinerii rămîn în întuneric; lumină de reflector asupra Bruscăi)* Sînt cameleonii de totdeauna, cei care se prefac liberali și se folosesc de sîngele pe care îl varsă săracii, pentru ca pe urmă să trădeze... Eu știu ce pun la cale... Și o s-o știe și Zamora... E vădit că dacă federalii cîștigă bătălia asta de la Santa Inés, bogații sînt pierduți. O să vină guvernul poporului și cei care sînt acum sus o să trebuie să-și plece spinarea.

(Se face treptat întunerec, se aude răpăit de tobe, în timp ce se luminează un colț din tabăra federală. Doi ofițeri, lîngă un foc pe jumătate stins, stau de vorbă încet, ferindu-se a fi auziți.)

OFIȚER I: Asta trebuie să ne fie limpede: dacă Zamora, cu plebea lui de țărani, învinge armata guvernamentală care ne urmează, va putea face ce vrea... Va zdrobi oligarhia, va lua guvernul... Dar și pe noi ne va avea la mînă... *(În spatele lor, pe furiș, apare Brusca. Se oprește și ascultă)* Și în loc să ne folosim noi de el, se va fi folosit el de noi pentru a ridica pe cei de jos... Și atunci?!

OFIȚER II: Asta ne face să presupunem că va fi mai periculos pentru noi să cîștigăm războiul decît să-l pierdem!

OFIȚER I: Fără-ndoială! Zamora nu va admite jumătăți de măsură!

Scanned with OKEN Scanner

OFIȚER II: Poate totuși să nu cîștige! Cu pumnale și puști vechi nu se pot face minuni! Pe deasupra, sîntem puțini ofițerii de carieră care i s-au alăturat... Țăranii sînt buni pentru guerrillă și încălerări, dar nu sînt în stare să înfrunte corpuri organizate de trupe bine înarmate...

OFIȚER I: Asta e foarte adevărat! *(Brusca se apropie de ei, mișcînd o ploscă veche de cositor. Ofițer I își dă seamă și îi face celălulalt semn de tăcere)* Ssst! Ssst!

BRUSCA: A venit și cantiniera cu apă și rom! Apa face broaște-n burtă, dar romul îți dă bărbăție! Ce preferă domnii ofițeri? A! Dumneavoastră sînteți dintre domnii bogați care ne întovărășesc!... Foarte bine! Ce luați?

OFIȚER I: Apă!

OFIȚER II: Și eu la fel!

BRUSCA: Vai de mine! Militar care să nu bea rom, să nu fumeze tutun și să nu-i placă fustele și dansul, nu-i de-a bună! *(Îi servește)* Mîine n-o să fie de glumă... Cîți soldați de-ai guvernului ne urmăresc?

OFIȚER I: Multe mii!

BRUSCA: Mamă, doamne! Și credeți că o să cîștigăm?

OFIȚER II: Nu e cazul să fim prea încrezători. Ei au multe tunuri și șefi pricepuți care au studiat în străinătate!...

BRUSCA: Maica Domnului să ne apere!

OFIȚER I: Eu, în locul lui Zamora, nu aș da bătălia în locul ăsta, s-ar putea să fie un sacrificiu inutil!

OFIȚER II *(către Brusca, direct)*: E bine ca asta să se știe în rîndurile guerrillerilor și a recruților, căci dacă dăm aici bătălia, singurii mulțumiți vor fi vulturii... În ce mă privește, eu îmi voi ține caii gata...

BRUSCA: Mi se face frică numai auzindu-vă! Va să zică e primejdie ca federalii să ne... *(Face gestul de tăierea gîtului)*

OFIȚER I: Tot ce se poate! Cel puțin pe cei pe care or să pună mîna!

BRUSCA: Marea milă a lui Dumnezeu să ne scape! Eu nu vreau să mă prefac în hoit chiar de pe acum... Cel mai bun lucru este să dăm de știre despre primejdie.

OFIȚER I: Și încă foarte repede! Ca să dăm bătălii o să mai fie vreme destulă! Du-te îndată la trupă!

BRUSCA: Asta și fac!

(Pleacă. Întunerec. Peste cîteva clipe, o lumină difuză, vioriu cenușie, se aprinde într-un colț al cartierului general al lui Zamora. Acesta stă în picioare, pe niște trepte de scări, silueta lui proiectîndu-se asupra fundalului. Brusca iese din întunerec și înaintează spre el, oprindu-se la picioarele scărilor)

BRUSCA: Bogătașii ăștia cu haine de cerșetori care ne întovărășesc se vor înțelege cu șefii dușmani și cu mai marii lor care stau în umbră și îi sprijină. Guerrillerii mei au ascultat convorbiri din astea. Chiar eu am auzit răspîndindu-se zvonuri că marea armată oligarhică o să ne înfrîngă... Unii își pregătesc caii și catîrii ca să dezerteze... Eu în locul dumneavoastră, generalul Zamora, i-aș trimite în fața consiliului revoluționar și i-aș împușca... Nu poți învinge cu dușmanii ascunși în propriile-ți rînduri.

ZAMORA *(surîzînd)*: Nu degeaba ți se spune Brusca deschide focul... *(Arătînd spre harta pe care o are pe masă)* Oligarhia e pierdută... Unica și marea ei armată a căzut în cursa pe care i-am întins-o. Mîine, după bătălie, nu va mai fi decît o singură și mare armată în această țară: armata țăranilor... Pe urmă ne vom uni cu mulțimea celor umili și săraci de la orașe și vom începe guvernarea poporului... Cei care visează trădări o să rămînă mofluzi!...

Scanned with OKEN Scanner

BRUSCA: Asta o gîndiți dumneavoastră cu capul... Dar capul, pot să-l facă să cadă...

ZAMORA: Nu vor cuteza! Și apoi, acest mare foc care s-a aprins nu vor putea să-l stingă așa de ușor...

BRUSCA: E adevărat, dar mulți știu că nu există alt conducător care să gîndească cu poporul așa cum gîndiți dumneavoastră. Nu există altcineva care să aibă calitățile militare ale generalului Zamora. Nu există nimeni care să urască oligarhia și să dorească dreptatea cu atîta putere ca dumneavoastră... Nu sînt decît țăranii și dumneavoastră și asta este nenorocirea.

ZAMORA: De ce?

BRUSCA: Pentrucă acest foc al dreptății care străbate cîmpuri și munți îl pot opri cu un singur glonț... Cu un singur glonț...

VOCEA LUI ZAMORA: Nu îl vor trage...

VOCEA BRUSCĂI: Cine știe... Nu vă încredeți... Vipera știe să-și folosească veninul ascuns...

(Întunerec. Lumina se aprinde încet asupra scenei anterioare)

BRUSCA *(către tineri)*: Oligarhia este un șarpe încolăcit în jurul poporului... Și Zamora o știe... Și-i va zdrobi capul... Toți o să-l ajutăm la treaba asta. Cine să nu-l ajute? E vreun fricos pe aici care să nu vrea să meargă la luptă? *(Îi privește unul cîte unul)* Cel căruia îi tremură pîntecul de teamă să o spună...

FRANCISCO: Nimeni nu se gîndește să plece, Brusca.

BRUSCA: Așa îmi place!

OLEGARIO *(cu blîndețe)*: Acum o să dormim cu toții pentru ca mîine să fim pregătiți...

BRUSCA: Așa e... Și cînd o să sune trîmbița, toată lumea cu armele în tranșee... Ha, ha, ha... Dușmanul nici nu bănuiește ce-l așteaptă... *(Vicente o ia cu grijă și o duce pînă la un maldăr de paie, ajutînd-o să se culce. Olegario și Francisco se culcă și ei)* Zamora a spus că va fi bătălia hotărîtoare, cea hotărîtoare... *(Ridicînd capul)* Ssst! Sună stingerea în tabără. Trebuie să închidem ochii... A, dar nu amîndoi, ci numai unul... Numai unul...

ACTUL III

La dreapta, același șopron care servește drept adăpost pentru Brusca și cei trei tineri. În fund, locuința bătrînului comandant, indicată printr-o fereastră cu grilaje și lîngă ea, atîrnată, o spadă. Pe un scăunel de piele stă grav, gînditor, bătrînul maior. La dreapta, în diagonală, un zid în ruină, cu o deschizătură care permite să se vadă dacă cineva s-ar apropia prin spate. În dosul zidului, un arbore uscat. La începutul acțiunii, se înserează. Lumina scăzută anunță înnoptarea. În fund, bătrînul maior meditează. Vin Teresa, Begoña, Rosalia și El Perro. Teresa înaintează, cîțiva pași, în timp ce ceilalți se opresc și privesc pe maior cu admirație și respect.

MAIORUL *(care, pînă în acel moment, era pierdut în gînduri)*: Ce căutați? De ce ați pătruns pînă aici? Nu a mai rămas în casa asta nici măcar un cîine care să o păzească!

TERESA: Dorim să ne dați o informație!

MAIORUL *(tulburat și neîncrezător)*: Să vă dau o informație? Despre ce?

TERESA: Despre războiul ăsta la care ați fost!

MAIORUL *(mînios, privește pe fiecare din cei care au venit)*: Nu vreau să mi se mai vorbească despre asta! Nimeni în casa mea nu trebuie să pomenească de războiul care a trecut! Am interzis-o!

BEGOÑA *(arătînd-o pe Teresa)*: Ea ar vrea numai să afle...

Scanned with OKEN Scanner

MAIORUL *(întrerupînd-o)*: De la mine nu va afla nimic! Eu am venit numai să mor sub streaşina acestei case vechi! Aşa cum auziţi! Să mor! *(Se ridică cu greutate)* Chiar şi cînd respir, sînt un om mort! De-asta am şi străbătut noaptea satul, pentru ca nimeni să nu mă vadă. Luaţi bine aminte că nu sînt aici! Că nu m-aţi văzut! Sînt de altfel sigur că nu sînt eu cel pe care îl căutaţi!

BEGOÑA: Doi dintre foştii dumneavoastră soldaţi v-au recunoscut cînd aţi trecut de ultima uliţă!

MAIORUL *(cu mînie stăpînită)*: Niciodată nu am comandat soldaţi, ci ţărani... Ce încăpăţînată femeie!

ROSALIA *(întrerupîndu-l)*: Eu vă ştiu că dumneavoastră sînteţi Cisneros! Îmi amintesc cînd aţi plecat din sat ca să vă alăturaţi oamenilor lui Zamora! Plecau mulţi, în bătaia tobelor şi cîntînd. Dumneavoastră mergeaţi în frunte cu un steag mare; la toate pălăriile florile galbene străluceau ca aurul... Plîngeam de bucurie, dar nu puteam alunga gîndul că mulţi din ei nu vor mai vedea uliţele pe care mergeau cu atîta înflăcărare... *(Cu gravitate)* Aşa a fost!

MAIORUL: Taci! De ce să ne amintim de cei care nu s-au mai întors? Astăzi ajung pînă la malurile rîului Ospino şirurile lungi de cruci... Eu am mers printre ele!

TERESA *(rugătoare)*: Ascultaţi-mă! Lăsaţi-mă să vă explic!

MAIORUL: Nu vreau! Singurul lucru ce-mi doresc este să închid ochii şi să şterg totul din memorie!

BEGOÑA: Vă roagă din suflet!

MAIORUL: Nu! Şi trebuie să plecaţi! Am venit pînă aici ca să mă ascund de mine însumi şi voi aţi venit să mă răniţi şi să mă chinuiţi.

PERRO *(înaintînd spre maior)*: Şi eu fug de mine însumi şi după umbrele a doi oameni.

MAIORUL *(impresionat, mai puţin dur)*: Doar nu după mine!

PERRO: Nu! Am vorbit de doi oameni!

TERESA *(insinuantă, cu durere)*: Domnule maior! Nu aţi auzit niciodată vorbindu-se de mine? De Teresa, văduva? M-am născut şi am crescut în satul ăsta... Aveam un fecior care trebuia să fie sprijinul meu, singurul meu sprijin...

MAIORUL: Nu mai continua! Nu vreau să aud nimic despre mame şi copii. Ştiu că sub rîul de sînge vărsat e alt rîu de singurătate şi lacrimi...

BEGOÑA: Şi nu numai de singurătatea şi lacrimile mamelor! Eu am rămas şi voi rămîne fără soţ... Un bărbat m-a iubit şi eu de asemenea îl iubeam... A plecat, voind să ia, în mîinile lui bătătorite, dreptatea... Nu ştiu în ce stufiş o fi rămas întins. Într-o zi mi-au adus numai tunica lui înroşită de sînge... *(Cu durere)* Acum îmi spun fecioara Begoña! *(Strigînd, mînioasă)* Dar eu nu vreau să-mi spună aşa! Doream ca într-o zi să împart patul cu Joaquin şi să-i fac copii care să-i semene! Trebuie să dorm însă singură mereu şi să văd cum casele din sat se dărăpănă, iar mie mi se înmulţesc zbîrciturile şi beteşugurile!

MAIORUL *(cu violenţă)*: Taci, nu mai vorbi!

BEGOÑA *(cu ciudă)*: Multe lucruri îmi colcăie înăuntru şi trebuia să-mi vărs sufletul cuiva!

ROSALIA *(din fund şi temătoare)*: De ce nu plecăm? Ar fi mai bine...

TERESA *(cu încăpăţînare)*: Nu! Eu vreau să ştiu adevărul! Să am răspunsul care să mă aline! Şi omul acesta trebuie să mi-l spună!

BEGOÑA *(contagiată de mînia Teresei)*: Aşa e! *(Către maior)* Şefii, cei care porunceau! Cei care au condus atîţia oameni la bătălii şi ţineau lista morţilor, trebuie să dea socoteală...!

Scanned with OKEN Scanner

MAIORUL *(furios, către Begoña)*: Ce vrei să spui?
BEGOÑA: Chiar dacă vă doare, vă repet că cineva trebuie să răspundă pentru relele îngrozitoare care s-au întîmplat!
MAIORUL: Am mers după un ideal! Cînd oamenii mei înaintau spre victorie sau moarte credeam că din suferințele noastre va răsări pacea și dreptatea pentru toți !.. Niciodată nu m-am considerat șef, ci o ramură a poporului care se agită în propria-i furtună!
BEGOÑA *(Energică)*: Și ce-a lăsat furtuna?
TERESA: Asta trebuie să o întrebăm strigînd din toate puterile!
MAIORUL *(către Teresa, îndreptîndu-se spre fundul scenei)*: Așa i-am întrebat și eu pe cei care ne-au înșelat, pe cei care au știut să profite de oasele și sîngele a mii și mii de infometați care au luat armele!
(Grupul format de Teresa, Begoña, Rosalia și El Perro intră în întunerec. Lumina se concentrează asupra maiorului care se îndreaptă spre fundul scenei. O lumină albă, dură, iluminează deodată pe un înalt ofițer federal care poartă un chipiu galben. Maiorul se oprește, îl privește de sus în jos și încrucișează brațele pe piept).
OFIȚERUL FEDERAL: Atitudinea dumitale este ciudată, maior Cisneros!
MAIORUL: Vă repet că nu înțeleg! Ascultați-mă! În pofida mormanului de cadavre! În pofida a atîta sînge vărsat! În pofida morții lui Zamora și a nepriceperii atîtor șefi care au luat comanda după aceea, țăranii înarmați știau că triumful era în mîinile noastre! Pentru ce atunci, dumneavoastră, generalii lor, de frunte, v-ați înțeles cu oligarhii?
OFIȚERUL FEDERAL: Rațiuni politice, domnule maior!
MAIORUL: Din pricina asta, în rîndul forțelor noastre se cuibărește descurajarea?
OFIȚERUL FEDERAL: Sper că descurajarea nu a ajuns pînă la dumneata!
MAIORUL: Deocamdată cer numai explicații!
OFIȚERUL FEDERAL: Crezi dumneata oare că gloata poate să comande, să administreze, în sfîrșit, să conducă o țară în ruină?
MAIORUL: Și pot să o facă cei care au dus-o la ruină?
OFIȚERUL FEDERAL: Nu asta-i problema! Cinci ani de război, așa cum nu s-a mai văzut vreodată, au devastat Venezuela. Era necesar să se pună capăt, să se reinstaureze calmul, liniștea! Și dumneata, care ești inteligent, trebuie să o înțelegi bine! Mai trebuia și să se evite, cu orice preț, ca partea cea mai incultă și mai puțin capabilă să se impună la guvern! Ne-am înțeles pe temeiul concordiei, al bunei stări generale și ca să punem capăt exceselor golatei!
MAIORUL: Atunci de ce ați luptat alături de gloata asta făcînd-o să creadă că erați cu totul de partea ei?
OFIȚERUL FEDERAL: Pentru echilibru! Era necesar să slăbim vechea oligarhie... Și acum, cînd loviturile pe care i le-a dat gloata au slăbit-o, va trebui să împartă puterea cu noi... să o spunem deschis... cu noi care sîntem mai liberali... Nu e un progres?
MAIORUL: Și dreptatea? Și pîinea? Și pămînturile? Pentru acestea s-au ridicat steagurile și s-au aprins focurile! Pentru a atinge aceste țeluri s-au îndurat rănile și groaza războiului!
OFIȚERUL FEDERAL: Liniștește-te și fii înțelegător! Dacă s-ar lua pămînturile de la stăpînii lor legali, s-ar ruina toată țara!
(Întinde mîna și lumina formează, alături de ofițerul federal, un cerc în care vine un ofițer din armata oligarhică. Își acoperе capul cu un chipiu albastru)
OFIȚERUL OLIGARH: Pămînturile sînt puterea noastră și înțelegem să nu se atingă!
OFIȚERUL FEDERAL: Nu fii îngrijorat! Sîntem oameni de onoare!
OFIȚERUL OLIGARH: Așa? Atunci de ce ai luptat împotriva mea?

Scanned with OKEN Scanner

OFIȚERUL FEDERAL: Se-nșeală omul! M-a tîrît vîrtejul iscat de Zamora!
MAIORUL *(către amîndoi)*: Ce se va întîmpla cu țara pîrjolită de moarte?
OFIȚERUL FEDERAL: Îi vom da o ordine civilizată.
OFIȚERUL OLIGARH: Și din nou o să prospereze moșiile!
OFIȚERUL FEDERAL: Iar o dată cu ordinea, vor înflori și afacerile!
MAIORUL: Nu înțeleg! Morții! Crucile! Conștiința mea!
OFIȚERUL FEDERAL: Maior Cisneros, ascultă un sfat: nu ajunge departe cel care pune în frunte conștiința! Țara cere să facem sacrificii pentru a-i da liniștea!
MAIORUL: Numai liniștea nu o va ridica din starea în care se află!
OFIȚERUL OLIGARH: Cînd străinii vor redobîndi încrederea în noi, ne vor ajuta! Să o mărturisească distinsul supus al Majestății sale britanice!
(Se luminează; în fundul scenei, un străin îmbrăcat după moda engleză a epocii)
FUNCȚIONARUL ENGLEZ: Yes!
MAIORUL: Asta miroase a trădare! *(Privind în toate părțile)* Vor trebui aprinse focurile din nou! Va mugi iarăși uraganul celor săraci! *(Celor trei figuri luminate)* V-o jur! *(Începe să se retragă spre întunerec)*
OFIȚERUL OLIGARH *(către ofițerul federal)*: E pericol?
OFIȚERUL FEDERAL: Nu! Trîmbița, armăsarul, flacăra nu mai sînt! Zamora, în sfîrșit, a murit! Eu însumi l-am văzut!
(Străinul și ofițerul oligarh rîd zgomotos. Întunerec. După cîteva clipe, lumina asupra grupului format din Begoña, Teresa, Rosalia și El Perro. Maiorul vine alături de ei).
MAIORUL *(adresîndu-se grupului)*: Știau ce făceau și cînd aveau să o facă! Nu se mai puteau ridica niciodată miile de morți! Zamora nu va mai înălța niciodată steagul! Va trebui să treacă o sută de ani pentru a redobîndi sîngele și violența care s-au scurs pe făgașul morții și trădării!
BEGOÑA: Cine va vedea astea? Eu nu am nici un fiu, nici un nepot !...
MAIORUL: Nimeni nu are fii! *(Cu mînie)* Nimeni nu are fii în țara asta! Nu sînt decît cruci și ruine!
TERESA: Fiul meu zace și el sub o cruce? Spuneți-mi-o!
ROSALIA *(cu glas de vaiet)*: E mai bine să nu spună nimic!
MAIORUL *(privind-o ca pentru prima oară, ca și cum s-ar întoarce de foarte departe)*: A! Cine era fiul dumitale?
TERESA: Guadalupe! De mic copil, surîdea cînd îi vorbeam și îi plăcea să cînte.
MAIORUL: Guadalupe? Sînt atîtea nume!... Nu-mi amintesc! Au căzut atîția!
TERESA: El nu a căzut! L-au căutat ca să îngroape pe Zamora! Așa mi s-a spus!
MAIORUL *(impresionat)*: A! Atunci el a fost unul din cei care au săpat groapa... Am auzit vorbindu-se de asta! Doi oameni cu o sapă și un tîrnăcop în seara tulbure!. O dată au mers cu trupa mea...
TERESA: Știți ce s-a întîmplat cu Guadelupe după ce a săpat mormîntul?
BEGOÑA: Fiți așa de bun și spuneți-ne!
MAIORUL *(sumbru)*: În ziua aceea blestemată eu nu luptam în San Carlos; mă trimiseseră la ariergardă să caut cavaleria! Nu am știut cînd au chemat pe cei doi oameni și nu i-am văzut după aceea!
TERESA: Ce ați auzit că se spunea? Am nevoie de o urmă! Dați-mi-o, vă rog! Dumneavoastră sînteți nădejdea mea!
MAIORUL: Eu sînt altă cruce și pe mine de asemenea m-au îngropat!
ROSALIA *(Teresei)*: Să plecăm!
TERESA: Nu! Simt că știe ceva. Mi-o spune inima!
PERRO: Dacă Dumneavoastră l-ați iubit pe Zamora, ați făcut, desigur, și unele cercetări asupra morții lui... Ce-ați aflat?
MAIORUL: Nimic! M-au învăluit în plasa minciunilor!

Scanned with OKEN Scanner

PERRO *(cu amărăciune)*: Eu nu doresc să știu decît locul rănii; am la mine încă glonțul care nu a pornit! *(Își pipăie buzunarul)*
TERESA: Cine a văzut pe fiul meu după săparea gropii?
MAIORUL *(cu violență)*: Eu nu l-am văzut! A! Da! Gornistul meu spunea că atunci cînd cei doi s-au întors de la treaba aceea, i-au închis într-un rancho... fără să poată comunica cu cineva!
TERESA: Continuați! Continuați!
MAIORUL: Și numai la miezul nopții o femeie a putut să le dea apă printr-o deschizătură în zid.
TERESA: Și femeia asta trăiește? Se află undeva? A vorbit cu ei?
MAIORUL: Nu știu! Vă spun că nu știu!! A dispărut cînd a aflat de moartea lui Zamora! A! Glonțul acela misterios! Cine l-a tras?
PERRO *(impresionat)*: Dracul! Vă spun că a fost dracul!
TERESA *(Maiorului)*: Vorbiți de femeia aceea!
MAIORUL: N-am cunoscut-o! Treaba ei era să dea apă trupei de pe linia de luptă și îi spuneau „Deschide-focul"...
TERESA: Brusca!! Era Brusca!! *(Prinzînd de umeri pe comandant)*: Trăiește în satul ăsta!! Îi cunoștea, de-asta le-a dus apă!
MAIORUL *(desprinzîndu-se de Teresa)*: Voiam să mor fără amintiri, dar acum revin imaginile! Goarne, salve! Țipetele din spitalele năclăite în sînge! Morți în putrezire și vultani... *(Se lasă să cadă pe scăunel)*
PERRO *(apropiindu-se de maior)*: Și eu aș vrea să mor, dar scăpat de îndoiala care mă roade! (Femeilor) Trebuie găsită femeia asta! Să vorbim cu ea, repede!
TERESA *(bucuroasă, către El Perro)*: A fost prietena mea! L-a cunoscut pe Guadalupe de mic! Am să-i vorbesc! Am s-o rog!
BEGOÑA *(dezamăgită)*: O să fie zadarnic, are mintea rătăcită!
PERRO: N-are a face! Să mergem la ea!
TERESA: Da, să mergem! Dumnezeu are să ne ajute să-i limpezesc mintea!
(Pleacă — mairoul rămîne singur, copleșit. În întunerecul din fund se aud rîsete; furios, se ridică în picioare, scoate un pistol și trage spre fundul scenei. Întunerec total. După cîteva momente, lumină în șopronul dărăpănat. Brusca și tinerii dorm. În depărtare se aude un cocoș. Brusca se deșteaptă și se ridică în capul oaselor cu mare grijă; constată că tinerii dorm, apoi se mișcă și caută pe sub paie, scoate o pușcă și o privește, surîde „hoțește" și o pune la loc. Apoi se preface adormită. Cocoșii cîntă din nou, departe. Vicente se deșteaptă și încearcă să-l trezească pe Olegario.)
VICENTE *(îl mișcă pe Olegario și îi vorbește încet)*: E vremea, scoală-te! *(Îi arată pe Brusca și îi face semne să păstreze tăcere)*
OLEGARIO *(sculîndu-se)*: Ce bine ne-ar prinde puțină cafea caldă!
VICENTE: Nu putem zăbovi, trebuie să ieșim din sat înainte ca să se lumineze! *(Deșteaptă pe Francisco)* Francisco, hai, scoală-te, plecăm! *(Francisco se ridică, ia bucata mare de pînză și o înfășoară)* Asta e ca să învelim bine puștile.
(Olegario ia alta și face același lucru. Vicente o privește din nou pe Brusca. Fără să facă zgomot, cei trei ies prin stînga. Brusca, încet, se ridică, surîde cu șiretenie și se duce să privească prin spărtura care servește drept poartă apoi se culcă din nou. Lumina scade pînă la penumbră. Se luminează un cerc în fund. Sosește un comisar și un soldat, comisarul poartă un machete în teacă și soldatul o pușcă)
COMISARUL *(însoțitorului său)*: Ești sigur că pe aici a lăsat-o?
SOLDATUL: Am văzut-o cînd a adus legătura și să mor eu dacă nu erau puști!
COMISARUL: Trebuie să facem o percheziție și să-i arestăm împreună cu bătrîna! Să ne apropiem cu grijă! *(Se apropie de ruine. Privesc prin deschizătură în lăuntrul șopronului. Brusca pare că doarme)*

Scanned with OKEN Scanner

SOLDATUL: Bătrîna e singură!

COMISARUL: E bine să mai căutăm ajutoare, în orice caz. Du-te la comisariat și adu pe sergent... Ascundeți-vă între copac și zid... Eu o s-o fac pe bătrînă să iasă ca să o arestăm... Pe urmă o să facem percheziție...

(Brusca a deschis ochii, dar continuă să simuleze somnul. Soldatul pleacă, iar comisarul bagă capul prin deschizătură. Brusca îl privește, se ridică și scoate un strigăt)

BRUSCA: A! Oligarhii! Deșteptarea! *(Caută pe tineri cu privirea. Comisarul se ascunde repede)* Aha! S-au dus să caute muniții, dar o să lupt eu singură... O să vadă ei...

(Comisarul scoate iar capul)

COMISARUL *(către Brusca)*: Bătrînă nebună! O să te legăm și o să cari apă, ca măgarii!

BRUSCA: Oligarhi împuțiți! Acum o să vedeți voi cine e Brusca, cine deschide focul! *(Repede, scoate o pușcă. Comisarul, văzînd pușca în mîinile Bruscăi, se sperie și fuge. Brusca încarcă arma și se duce la poartă).* Ha, ha, ha! la uite-i cum fug să se ascundă pe după arbori. Numai că de aici îi pot vîna ca pe niște iepuri. *(Ochește și trage)*

COMISARUL *(în penumbră, în apropierea arborelui alături de care apar soldatul și alți oameni deasemenea înarmați cu puști)*: Fiți atenți, bătrîna are o pușcă, trageți precis, asupra ei!

(Se ascunde pe după copac, în spatele zidului dărîmat. De acolo, fără să se lase văzut, trage. Brusca se ascunde pe jumătate după vatră, încarcă pușca și trage din nou)

BRUSCA: Arătați-vă botul, șobolani scîrboși, să vă trimit la dracul, în persoană! Ha, a, ha! Aici e Brusca, trăgătoare de prima linie! *(Privind spre fermă)* Veniți să luptați, băieți, că guerrilla noastră e nebiruită! *(Încearcă iarăși arma, apoi face cîțiva pași înapoi și rîde)* Capul sus și cu cîntecul înainte! *(Cîntă)*

Împotriva oligarhilor,
jefuitori,
luptăm noi federalii
cu puști și tunuri.

(Strigînd, ca să fie auzită de afară) Să dăm foc savanei și cavaleria să-i atace pe la spate! Plumbi și torțe le trebuie! *(Trage din nou, apoi face cîțiva pași înapoi și rîde)* Ha, ha, ha! *(Se aud împușcături afară, contra ruinelor)* Acu-acu vă văd fugind peste cîmp și punîndu-vă fuste și chiloți de muiere, ca să scăpați! Ha, ha ha! Oligarhii nu capătă gloanțe decît în dosuri!

(Se apropie cu grijă de deschizătura zidului și reazemă de el pușca. Prin intrarea șopronului sosesc tinerii, grăbiți și neliniștiți. Se opresc văzînd pe Brusca)

OLEGARIO: Mi-am închipuit eu ce este, cînd am auzit împușcăturile! *(Se apropie cu grijă de zid; Brusca îl vede și îi zîmbește, dar continuă să țintească)* Trag ei, dar nu sînt mulți! Se ascund după copaci, dar îi putem lua prin surprindere, ocolindu-i, pe partea celaltă! Haidem!

(Între timp, Vicente și Francisco au scos cele trei puști și cartușierele. Dau o pușcă lui Olegario. Toți trei ies repede pe unde au intrat. Brusca îi vede plecînd, cu fața iluminată de bucurie)

BRUSCA *(strigînd spre ei)*: Acum vin feciorii mei! Floarea guerrillerilor din Ospino! Luptă cîntînd și cu piepturile goale! Înainte, băieți, că dușmanul a luat-o la sănătoasa! *(În depărtare se aud împușcături urmate de strigătele comisarului și soldatului. O lumină difuză se proiectează asupra copacului și peretelui în ruină, după care se ascund atacanții. Brusca se uită prin deschizătură și cîntă)*

Să bată tobele,
să sune trîmbițele!
Că oligarhii
se scapă de frică!

Scanned with OKEN Scanner

(Departe se aud strigătele lui Olegario și ale lui Vicente, odată cu zgomote și împușcături. Brusca încearcă să tragă din nou. Un glonț o rănește, aruncînd-o înapoi cu violență, se clatină și cade încet. Afară continuă, diminuate, strigătele și împușcăturile. Vicente apare aproape de copac, cu pușca în mîini)

VICENTE *(strigînd)*: Au luat-o la fugă! Trage spre drum! *(Alături de el apare Olegario. Amîndoi dispar pe după copac și zidul dărîmat. Între timp, Brusca reacționează și încearcă să se ridice. Se aude de departe, ca un zvon, un cor de voci estompate care intonează un cîntec federal)*:

Aprindeți vîlvătăia,
Aprindeți vîlvătaia,
în vîntul din Barinas!
Aprindeți vîlvătaia,
în vîntul din Barinas!
Și soarele victoriei
răsară-n Santa Inés!
Să tremure-oligarhii!
Trăiască libertatea!
Să tremure-oligarhii!
Trăiască libertatea!

(Intră pe poartă Francisco. Privește pe Brusca rănită și aleargă să o ajute. Brusca abia mai poate să-l privească și să-i surîdă)

FRANCISCO *(strigînd către cei de afară)*: Olegario! Vicente! *(Se întoarce spre Brusca și o ridică puțin, susținînd-o)* Brusca! Brusca! Nu e nimic! O să te vindecăm! *(Caută o bucată de pînză ca să o bandajeze)*

BRUSCA: Trebui să continuăm lupta!

FRANCISCO: O s-o continuăm, Brusca! *(Sosesc Olegario și Vicente. Se apropie de Brusca, emoționați, doritori să o ajute)*

BRUSCA: Groaznică bătălie, ca-n iad! Cîți morți! Dar o să-nvingem! *(Neliniștindu-se deodată)* Cine mi-a spus că l-au ucis pe Zamora? Cine mi-a spus? *(Către tineri, cu un rest de energie)* Duceți-vă la bătălie ca să-l vedeți și să-i auziți glasul! Nu i-ați văzut nici unul penele galbene ale chipiului și armăsarul? A, totul miroase a praf de pușcă și a foc! *(Tulburată de un gînd obsedant)* Nimeni nu l-a îngropat! Nimeni! *(Cu voce răgușită)* Nu există nici un cadavru, el se odihnește numai, cîteva clipe! Priviți-l! Priviți-l! Priviți-l! *(Moare. Tinerii își fac semnul crucii)*

(Lumina se concentrează asupra ruinelor din stînga. Sub ele, zace cadavrul lui Ezequiel Zamora. Sosesc ofițerul federal, ofițerul oligarh și străinul.)

OFIȚERUL FEDERAL *(arătînd cadavrul, cu ură)*: Este Zamora, mort! Îl cunosc!

OFIȚERUL OLIGARH *(grav, cu ranchiună)*: Odată a ars ca o flacără! Și pe noi toți, cei de sus, ne ardea!

OFIȚERUL FEDERAL: Pretindea pămîntul pentru a-l da celor care îl jinduiau ca aerul!

OFIȚERUL OLIGARH: Și a căutat să ne smulgă moșiile, titlurile, onorurile, puterea!

OFIȚERUL FEDERAL: Dar o providență l-a oprit și acum calul lui e o umbră, trîmbița lui o armă mută și trupul, jăratec stins!

OFIȚERUL OLIGARH: Niciodată n-o să mai aprindă zorile cu scînteia albastră a privirii lui!

OFIȚERUL FEDERAL: Totul e acum în liniște!

OFIȚERUL OLIGARH: Da!

(De departe se aude vocea Bruscăi, strigînd)

VOCEA BRUSCĂI: Se-ntoarce Zamora! Ezequiel Zamora!

Scanned with OKEN Scanner

OFIȚERUL FEDERAL *(neliniștit)*: Cine strigă?
OFIȚERUL OLIGARH: Cei săraci... Poate vor să aprindă din nou flacăra lui...
OFIȚERUL FEDERAL: Nu trebuie lăsați! Nu! Nu trebuie lăsați!
CEI TREI, ÎN COR: Nu!!

(Întunerec. Dispar ofițerii și străinul. Lumină de penumbră asupra aceleiași scene. Prin deschizătură apare capul Bruscăi, Privește înlăuntru. O rază de lumină cade asupra feței lui Zamora. Cei trei tineri vin aproape de ea)

BRUSCA: Știam că era aici!
OLEGARIO: Niciodată n-am crezut că-l voi vedea mort!
BRUSCA: Mort? *(Dă ocol și intră în ruine urmată de cei trei tineri)* Au spus că l-a răpus un glonț numai ca să ne încurce, ca să ne dăm învinși... Ssst... Ssst... Trebuie să-i lăsăm să creadă asta, nu trebuie să știe că el se odihnește numai, pe pietrele astea...
OLEGARIO: Sub părul lui e sînge!
BRUSCA: Cerul, în asfințit, îl luminează așa!
VICENTE: Poate e o rană!
BRUSCA: Și eu vă spun că doarme numai! O spun și am s-o spun mereu fiindcă e adevărat! Auziți? Va fi deajuns să-l pună pe cal și să sune puternic goarna pentru ca patima lui de libertate să se deștepte și peste cîmpuri să revină flacăra! Trebuie să-l luăm cu noi! Haidem! *(Tinerii îl ridică pe Zamora și îl poartă pe umeri)* Va apăsa greu asupra voastră, e un arbore uriaș cu păsări, rădăcini, furtuni... Eu am să vă ajut cu scheletul meu! Spre savană! Să mergem! Acolo unde mii de brațe ne așteaptă! *(Strigînd spre cei de afară, în timp ce tinerii înaintează cu Zamora pe umeri)* Ascultați! Ascultați cu toții! Ridicați sus steagurile! Să bată tobele și să aducă de căpăstru un armăsar de pulbere și vifor, că Ezequiel Zamora se deșteaptă! *(Spre cei de afară)* Și să vină corul vînturilor! Și corul aurorilor înroșite! Pentru că Ezequiel al nostru merge cu poporul și furtuna străbate drumurile! *(Iese prin fundul scenei. Departe se aude în corescendo cîntecul coral. Toată lumina începe să scadă. În fund se luminează grupul din prolog în jurul mormîntului Bruscăi cu crucea ei galbenă. Toți își fac semnul crucii în tăcere. Departe, ca un ecou se aude vocea Bruscăi)*
VOCEA BRUSCĂI, DEPARTE: Zamora! În mîinile mele este flacăra ta!

Toți cei care formează grupul își întorc fețele spre vocea aceasta în timp ce cade

CORTINA

În românește de
PAUL ALEXANDRU GEORGESCU

Scanned with OKEN Scanner

PAUL ALEXANDRU GEORGESCU

Întîlnire cu CÉSAR RENGIFO

L-am întîlnit pe César Rengifo la Caracas, spre sfîrșitul anului 1974.

Îmi era cunoscută, la acea dată, o bună parte din pictura sa. Treceam adesea prin clocotitorul cartier El Silencio și admirasem, de fiecare dată, viguroasa poezie a compoziției sale murale *El Nacimiento de América* (Nașterea Americii), așezată în piața Diego Ibarra. Zăbovisem, în expoziții, în fața tablourilor sale sau răsfoisem albume care le reproduceau și mă mișcase profund neobișnuitul amestec de duioșie și vehemență cu care Rengifo picta — în culori și tari și visătoare — figuri de trudiți țărani indieni, de copii singuri pe lume, de cîntăreți rătăcitori, purtînd, pe drumuri nesfîrșite, cînd chitara sprințară, cînd vioara nostalgică. Pătrunsesem de asemenea în lumea atît de variată, dar atît de solid articulată a teatrului său și consideram, împreună cu cei mai autorizați critici hispano-americani, că întreaga sa creație dramatică își află culminația în piesa a cărei versiune românească o oferim acum cititorilor noștri: *Lo que dejó la tempestad* (Ce a lăsat furtuna), evocare de incomparabilă elevație și tensiune dramatică a eroului revoluționar venezuelan Ezequiel Zamora.

Mă apropiasem de operă, dar nu cunoșteam pe autor, centrul ei generator. Ca în orice primă cunoaștere, de la distanță, mă învîrteam în cerc, fără a pătrunde înlăuntrul lui. Îmi lipsea imboldul pentru trăirea personală a operei, pentru descoperirea miezului adînc, pentru scrutarea resoartelor intime. Imboldul acesta a venit în mod firesc în urma întîlnirii cu César Rengifo. În cursul celor cîteva luni pe care le-am petrecut, în 1975, în capitala Venezuelei, am avut bucuria de a înțelege, ca prieten și ca partener de îndelungate și pasionate discuții, că esența operei lui César Rengifo rezidă în *curajul de a respinge nefericirea umană*, cu nobilul lui corolar: înfruntarea nedreptății și silniciei. Totul — convorbiri, lecturi, reflecții — îmi confirma acest lucru. Vedeam tot mai clar cum se ordonează, în jurul acestei virtuți centrale, atît marile daruri ale artistului și scriitorului, cît și neprețuitele calități ale omului: lealitate, entuziasm, generozitate. Spun „vedeam", pentru că în căldura dulce, mîngîietoare a primăverii care domnește tot anul la Caracas, pe terasa casei sale care domină culmile Curumo și se lasă pătrunsă, de la un capăt la altul, de lumină, César Rengifo — pictorul sau scriitorul — făcea să se perinde înaintea ochilor mei episoadele unei copilării de lipsuri și dureri, ale unei adolescențe de vis și febră, ale unei maturități de luptă și creație. Orfan, crescut între *los de abajo*, mîndru de originea lui plebeiană, elev, apoi student îndrăgostit de poezie și pictură, formîndu-se profesional la Academiile de Bellas Artes din Caracas, Mexic și Santiago de Chile, artist cu exuberanță și multilateralitate renascentiste, poet, eseist, ziarist, dar mai ales pictor și dramaturg, toate aceste imagini se contopeau în ființa gravă a omului pe care îl aveam în față și toate aceste strădanii se integrau destinului militant al scriitorului care se desprindea pregnant din destăinuirea credințelor sale politice și ideologice. Căci amintirilor le urma mărturisirea convingerilor sale sociale și artistice. Rostite cald, uman, ele izvorau — așa cum se cuvine — din lăuntru și din adînc. — „Eu cred în artă — îmi spunea César

Scanned with OKEN Scanner

Rengifo — dar nu o concep în sine, ci în funcție de umanitatea pe care trebuie să o exprime și să o promoveze. Exercițiul meu plastic și scriitura mea se întregesc în sensul că nici unul nici alta nu pot rămîne departe de întîmplarea socială". Și continua: „Nu există artă fără ideologie; nu are sens să credem că arta poate ființa departe de ideologic și politic". — „Și locul poeziei?", îl ispiteam eu. — „Poezia este implicată în orice operă de artă, de vreme ce aceasta — fie tablou, fie dans, fie teatru — nu este decît un mijloc pentru a aduce și dărui celorlalți oameni emoții estetice și poetice". Îi aminteam atunci lui César Rengifo ce spunea Pablo Neruda despre emoția poetică: trebuie să aibă rădăcini. — „Desigur, și în ceea ce mă privește, cred că pictura și teatrul meu au rădăcini adînci în pămîntul și în realitatea istorică a țării mele; întreaga mea creație se întemeiază pe angajarea mea față de Venezuela, față de aspirațiile ei de justiție și demnitate".

De la principii, discuțiile noastre treceau inevitabil la aplicarea lor în practica literară în planul căreia căpătau o imagine de ansamblu, o structurare coerentă a teatrului său. În această privință, tăcerile modeste ale autorului trebuiau suplinite de materialul critic abundent care se afla în biblioteca sa. Începea aceasta în birou, continua, șerpuind prin alte încăperi, se urca pe terasă și se cobora la subsol, într-o sarabandă de coperți, planșe, legături de artă, plăcută și trebuincioasă — pare-se — ochiului de pictor. Împreună cu scriitorul și cedînd impenitentei nevoi profesorale de construcție coerentă, încercam să ordonez caleidoscopul opiniilor și impresiilor critice sub o perspectivă teoretic fundamentată. Metaforele trebuiau conceptualizate Ceea ce numisem „rădăcini" se vădea, la analiză, o omologie complexă, mediatizată, între peisajul, viața efervescentă și drumurile de viitor ale Venezuelei (și prin extensiune ale Americii latine) pe de o parte, și structurile și semnificațiile operei dramatice pe de alta. Pentru a vorbi în termeni de teoria sistemelor, se cerea stabilită corelația, la diferite niveluri, dintre circumstanțele materiale sau sociale care au solicitat opera sa dramatică, incorporîndu-se ei, și răspunsul artistic pe care autorul îl dă solicitării prin operă, prin originala modelare a condiției umane inclusă în creația sa. Admiteam amîndoi, scriitor și critic, că numita corelație de intrări și ieșiri (inputs-outputs) nu este simplă și nemijlocită, ci complexă și mediatizată. Între faptele realității și universul ficțional al operei de artă se interpun și asigură trecerea din planul existențial în acela valoric, din sociologie în estetică, factori mediatizatori de maximă importanță, ca sentimentul ontic și tipul uman exemplar, inerenți oricărei autentice opere artistice.

Pe aceste temeiuri metodologice, schițam și ofeream lui César Rengifo o imagine de ansamblu a teatrului său, imagine care era, atunci, un fel de promisiune. Încercînd, acum, să o împlinesc, dezvoltînd și adîncind acea imagine sub perspectiva unor reflecții și elaborări de un an, îmi dau seama că paginile care vor urma erau totuși cuprinse *in nuce* în emoția și în gîndurile pe care le datorez întîlnirii cu César Rengifo.

Considerînd existența umană ca un sistem sau, mai exact, ca un ansamblu de subsisteme (fizic, biologic, psihologic, social, axiologic) ascendent integrate, funcția operei de artă devine aceea de a reprezenta și potența această existență printr-un sistem de semne (semiotic) cu valoare estetică. Opera de artă re-crează deci, în ordinea specificității sale, sistemul existenței umane, este un sistem supus ca atare jocului de intrări și ieșiri, dar cu mari și aproape nesfîrșite libertăți în ceea ce privește factorii, regulele și rezultatele. În cazul lui César Rengifo, schema aceasta — intrare, sistem, ieșire — primește o originală și semnficativă tratare artistică pe care o vom examina termen cu termen.

Elementul central — *sistemul* — vine din realitatea socială venezuelană și *lato sensu* latino-americană. El se definește prin opoziția categorică, vehementă, dintre

Scanned with OKEN Scanner

ordinea stabilită, poruncitoare *(establishment)* și contestarea ei. Ceea ce înseamnă că sistemul pe care îl înfățișează artistic dramaturgul este puternic polarizat: pe de o parte puterea, avuția, privilegiul, agravate de orgoliu și agresivitate, ale claselor dominante, pe de altă parte, mizeria și suferințele maselor, răscumpărate de simțul demnității și de capacitatea lor eroică de luptă și sacrificii. Corespunzător acestor componente, o dublă tendință animă sistemul: încremenirea, menținerea silnică la nivelul beneficiarilor *establishment*-ului și schimbarea, protestul sau insurecția la nivelul victimelor acestuia. Dialectica acestei opoziții fiind urmărită de César Rengifo de-a lungul unui secol din frămîntata istorie a Venezuelei, este natural ca o mare varietate să domnească în ceea ce privește formele și titularii bipolarității, de la oligarhii latifundiari din vremea lui Zamora, la magnații capitalului multinațional de azi, de la guerrilleri la locuitorii mizerelor cartiere mărginașe ale capitalelor, de la șomaj la război civil și la intervenția armată imperialistă. Numitorul comun al acestei varietăți este tensiunea dusă pînă în apropierea rupturii sau exploziei.

Asupra acestui sistem, dramaturgul face să opereze două categorii de solicitări sau intrări: cele materiale (natura, spațiul geografic, peisajul, clima etc) și cele sociale (comportament uman, factori colectivi, procese intelectuale etc.) Cum se corelează ele cu ieșirile din sistem, cu răspunsul artistic elaborat de autorul operei? Fără a exclude posibilitatea interferenței și cumulării, putem afirma că în principiu prima categorie de intrări se corelează cu elaborarea artistică a cadrului și a atmosferei, în timp ce a doua se corelează cu elaborarea substanței înseși a operei: ideația, tematica, organizarea acțiunii, crearea personajelor și chiar compoziția.

Solicitările materiale care afectează teatrul lui César Rengifo sînt cele cunoscute din întreaga literatură hispano-americană: dimensiunile vaste ale continentului, frumusețea mirifică nu lipsită de amenințare a unei naturi tropicale încă nestăpînite. Ele prilejuiesc anumite aspecte mai puțin observate ale pieselor dramaturgului venezuelan. Întîmplarea dramatică se desfășoară într-un spațiu amplu, străbătut în mișcare vehementă (călătorie, acțiuni de guerrillă, război), iar itinerarul este parcurs cu sentimentul permanent al unei primejdii care izbucnește sau este pe punctul de a izbucni sub forma simbolică a furtunii, a vîntului pustiitor, a avalanșei. Aceste două elemente, „drumul lung" și „umbra amenințătoare" sînt folosite de César Rengifo și pentru crearea atmosferei specifice teatrului său. Mai departe, ele pătrund chiar, dincolo de cadru, în caracterizarea personajelor, în sensul că formează liniile lor de mișcare. În *Ce a lăsat furtuna*, protagonista, bătrîna luptătoare Brusca, urmează armatele federale de-a lungul și de-a latul țării, în umbra îndoitului pericol de război și de trădare, iar El Perro, cîntărețul ambulant, gonit de remușcarea uciderii (imaginare) a lui Zamora, ilustrează explicit cele două solicitări. În alte personaje, din alte piese, aceste elemente sînt prezente implicit și acoperite de elaborări care răspund, firește, de asemenea solicitărilor sociale, ca, de pildă, tribulațiile șomerului Jabino din *Buenaventura Chatarra* sau sarabanda morților din *Las torres y el viento* (Schelele și vîntul).

Incomparabil mai multă importanță prezintă intrările sociale. Sînt solicitări de substanță, hotărîtoare pentru antropologia lui César Rengifo și pentru structurarea operei sale dramatice. Conferindu-le din plin masivitatea și puterea de șoc, autorul face din aceste solicitări adevărate *impacte* care determină direct tematica și acțiunea pieselor. Fără pretenții limitative și exhaustive, cred că se poate afirma că în teatrul lui César Rengifo funcționează trei impacte principale: impactul oligarhic, impactul imperialist și impactul societății de consum, diferite în conținutul lor și totuși identice în natura lor opresivă. În funcție de aceste solicitări, am stabilit o tipologie a pieselor lui Rengifo, în cadrul căreia fiecare impact se concretizează în trei aspecte, duce la tratarea a trei teme cu vădite asemănări în modalitatea artistică folosită de dramaturg și în răspunsul dat de el solicitării.

Scanned with OKEN Scanner

Impactul oligarhic declanșează și domină acțiunea dramatică din cele trei piese istorice ale lui César Rengifo și anume: *Los hombres de los cantos amargos* (Oamenii cîntecelor amare), *Un tal Ezequiel Zamora* (Un oarecare Ezequiel Zamora) și *Lo que dejó la tempestad* (Ce a lăsat furtuna). E o triadă a violenței, mai exact a escaladării violenței, atît în ceea ce privește intrarea în sistem, solicitarea, impactul, cît și în ceea ce privește ieșirea din sistem, răspunsul, noua modelare ce se opune impactului. În prima piesă, impactul oligarhic se concretizează într-o temă preinsurecțională: falsificarea aboli, ției sclaviei de către proprietarii de sclavi care fac din ea o strălucită afacere (indemnizare, control politic sporit). Pentru foștii sclavi, emanciparea înseamnă o nouă formă de exploatare pe care o suferă ca *peones* rătăcitori. Ei se îndreaptă spre insurecție dar încă nu intră în circuitul ei. Piesa se oprește la motivații și gesturi izolate. De aci un fel de „lege a alternării" care comandă economia piesei. În tonalitatea generală accentele dramatice alternează cu cele caricaturale; în acțiune cabinetul ministerial alternează cu tabăra sclavilor; în deznodămînt, slăbiciunea unor năpăstuiți alternează, cu hotărîrea și curajul altora, al celor mai buni și mai mulți. Cît despre răspunsul pe care piesa îl dă acestei înșelări istorice din 1854, oamenii cîntecelor amare prevăd, justifică și pregătesc lupta solidară a asupriților, dar nu merg mai departe. În a doua piesă a seriei, *Un oarecare Ezequiel Zamora*, mișcarea insurecțională s-a produs, războiul civil (federal) a început. Impactul oligarhic urcă o treaptă pe scara violenței. El nu mai înseamnă înșelăciune și profit, ci jefuire, înrolare forțată, ucidere. Tema generată de impact este deci silnicia aberantă, criminală care face insurecția inevitabilă și generală. Pe această nouă treaptă, autorul conferă noi determinări polarizării: privilegiul e întovărășit de ură sau de culpă față de sărăcimea răsculată, revolta acesteia unește indignarea morală și brutala necesitate materială, umilirea și mizeria. Incidența acestui proces de radicalizare asupra familiei bătrînului luptător din războiul independenței, Juan Yari, e arătată în accente dure, printre care străbat totuși suavitatea și compasiunea pe care le iradiază nebunia poetică, mișcătoare, a fiicei sale, Gema, violată și ucisă de soldații oligarhiei. Răspunsul la impact urcă și el o treaptă — aceea a luptei — dar asumarea eroică a justiției, flacăra revoluționară și apoteoza sacrificiului, total lipsesc din această piesă. César Rengifo le-a păstrat pentru *Ce a lăsat furtuna* opera sa cea mai reprezentativă întrucît întrupează plenar virtuțile modelului uman și artistic pe care îl propune dramaturgia sa. Acțiunea se situează în momentul postinsurecțional, după terminarea războaielor federale prin uciderea lui Zamora și trădarea ofițerilor săi. „Rana spaimei" din pieptul țării, „rîul de cruci", pustiul și deznădejdea se așternpretutindeni ca un văl de moarte. Pare că impactul oligarhic a atins superlativul negrei sale puteri: la violență a adăugat infamia, crima devine un lanț nesfîrșit, în urma căruia se ridică un val imens de jale: femeile care își caută soții sau fiii, conducătorul guerriller care își dorește o uitare mai apăsătoare ca lespedea mormîntului, neînfricata Brusca, soție și mamă de eroici luptători care își pierde mințile la vederea cadavrelor lor. La rîndul lui, răspunsul la impact este multiplicat și totodată ridicat la o putere superioară, aș zice la puterea permanenței istorice. Rengifo înfățișează, prin abile flash-back-uri, victoria armatei răsculaților condusă de Zamora. apoi, în deznodămînt, deschide perspectiva permanentei germinații, a eternei reveniri, inerente insurecției asupriților. După moartea vitează a Bruscăi și datorită acestei morți, tinerii din jurul ei reaprind flacăra guerrillei și reiau furtuna revoltei. Finalul face din Zamora simbolul de înaltă frumusețe poetică al necesarului triumf:

„Ascultați! Ascultați cu toții! Ridicați sus steagurile! Să bată tobele și să se aducă de căpăstru un armăsar de pulbere și vifor, că Ezequiel Zamora se deșteaptă! Și să vină corul vînturilor! Și corul aurorelor înroșite! Pentru că Ezequiel al nostru merge cu poporul și furtuna străbate drumurile!

Scanned with OKEN Scanner

Ce a lăsat furtuna este un poem dramatic al speranței revoluționare — unul dintre cele mai patetice și convingătoare.

Factorii mediatizatori vădesc și ei, în această piesă, o elaborare originală și în adîncime. *Sentimentul ontic* caracteristic operei lui César Rengifo, refuzul nefericirii, este înfățișat aici ca o ipostază a unei emoții încă mai profunde, bucuria de a fi, pe care dramaturgul o suprinde în toată bogăția și noblețea formelor sale; în entuziasmul cu sclipiri de soare al guerrillerilor care îl urmează pe Zamora („la toate pălăriile florile galbene străluceau ca aurul"), în voioșia tinerilor care redeșteaptă spiritul insurecției și chiar în lauda cam truculentă pe care Brusca o aduce vieții și bărbăției. În privința celui de al doilea factor mediatizator, *tipul uman exemplar*, e de remarcat faptul că în *Ce a lăsat furtuna* Rengifo alcătuiește o constelație din virtuțile complementare ale cel puțin trei personaje. Este vorba deci de un tip uman plural, a cărui exemplaritate se repartizează la nivelul eroismului asupra lui Zamora, la nivelul dîrzeniei luptătoare asupra Bruscăi, iar la nivelul lealității și credinței, asupra tinerilor care vor fi oștenii armatei libertății.

Încă un cuvînt despre virtuozitatea tehnicii dramatice. Uciderea lui Zamora devine o enigmă pentru rezolvarea căreia autorul folosește cu măiestrie procedee moderne, inclusiv elemente de piesă polițistă, precum „apropierea succesivă": martori care trimit la alți martori, revelații neașteptate, mascări și demascări de fapte. Procedeele amintite: suprapuneri tematice, rupturi temporale, treceri de lumini, sporesc tensiunea dramatică și servesc totodată caracterul poematic al piesei.

Impactul imperialist domină în piesele *El vendaval amarillo* (Uraganul galben) *Las torres y el viento* (Schelele și vîntul) și *Una medalla para las conejitas* (O medalie pentru drăguțele iepuroaice). Primele două au ca temă petrolul: acapararea acestei imense bogății de către monopolurile străine care aduce pentru localnici spoliere, pustiere, moarte. Nu deodată și vizibil, ci treptat, în forma unei agonii aurite. Ultima piesă se referă, în ton burlesc, la intervenția imperialistă în Santo Domingo din 1965. În ceea ce privește *impactul societății de consum*, dramaturgul îl folosește în alte trei piese: *Buenaventura Chatarra*, în care denunță, cu prilejul perpețiilor unui șomer, instituții și practici ca cerșetoria, contrabanda, escrocheria, traficul cu femei sau copii, *Fiesta de los muribundos* (Serbarea muribunzilor), în care exploatarea se extinde asupra cadavrelor, o gigantică întreprindere capitalistă ocupîndu-se cu vînzarea de organe omenești și — la polul opus, al sărăciei și durerii, *La sonata del alba* (Sonata zorilor), care se petrece în cartierele mărginașe denumite *villas miseria* (orașele mizeriei). În aceste piese, César Rengifo elaborează alt răspuns menit să se opună impactului. El nu mai plăsmuiește un tip exemplar — rebelul, guerrillerul — și o acțiune răscumpărătoare — insurecția, lupta —, ci concentrează toată tăria răspunsului în demascarea impactului imperialist care, în epoca actuală, știe să se ascundă sub aparența prosperității, libertății, ajutorului. Dramaturgul smulge aceste măști și pentru a o face mai eficient, variază modalitățile artistice: tonalitatea gravă, eroică, din piesele istorice, cedează adesea caricaturii, tonului burlesc, deformării grotești. Nu lipsește nici o încercare de a trata tema socială și economică a petrolului într-o manieră onirico-fantastică. Lipsa unui erou și difuzarea indignării în tot corpul social sugerează că denunțarea și combaterea imperialismului sînt cauza întregului popor, sînt un factor de solidaritate. Piesele menționate arată însă limpede pe protagoniștii și sensul solidarității. Astfel, *Sonata zorilor* transferă omenia și generozitatea asupra oamenilor simpli, oropsiți. Copilul abandonat nu va fi adoptat decît de Miguel și de Antonia, pe care nu-i sperie nici avalanșa care le dărîmă casa, nici sărăcia cu care se luptă din greu. Vor crește pruncul pentru ziua de mîine. Cuvintele cu care se termină piesa exprimă, cu concizia poetică proprie lui César Rengifo, esența mesajului său: „Teamă? Nu... E mult întunerec, e adevărat.. Dar eu simt ceva ca atunci cînd se ivesc zorile!"

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA ROMÂNĂ PESTE HOTARE

Scanned with OKEN Scanner

PREMIUL ETNA—TAORMINA '77

ALEXANDRU BALACI

Cel mai prestigios premiu literar al Mediteranei, Etna-Taormina, a avut anul acesta trei laureați, înfrățiți, sub semnul latinității, în aceeași devoțiune față de valorile profund umaniste ale literaturii italiene: poetul italian Andrea Zanzotto, criticul, poetul și traducătorul portughez Jorge de Sena, și Alexandru Balaci, luminos semănător al frumuseților literelor și culturii italiene surori, în România de astăzi. Premiul Etna-Taormina — care se decernează anul acesta pentru a XV-a oară —, numără în palmaresul numelor laureate, o bogăție de talente cu totul remarcabile în diversitatea strălucirii lor: Saba, Quasimodo, Dylan Thomas, Guillén, Tzara, Luzi, Jebeleanu, Ritsos, Alberti, Friedrich, sînt numai cîteva dintre ele. *Secolul 20* se face ecoul importantului eveniment, omagiind în persoana distinsului nostru compatriot, pe unul dintre cei mai demni succesori ai acestei ilustre pleiade.

Scanned with OKEN Scanner

„Unul din cei mai pasionați, competenți, activi italieniști ai Europei..."

GIANCARLO VIGORELLI

O vocație de militant umanist

Din mai multe motive, și în mai multe privințe, Alexandru Balaci este nu numai principalul italienist din țara sa, România, ci indiscutabil unul dintre cei mai pasionați, competenți, activi italieniști din Europa. Amintind de numărul volumelor sale — treizeci și șase — de studii și eseuri dedicate îndeosebi literaturii italiene și franceze, în afara celor dedicate literaturii române, nu o facem nicidecum pentru a evidenția cantitatea în raport cu calitatea unei munci desfășurate de-a lungul a peste două decenii. Printre numeroasele sale publicații se cuvin amintite : patru volume de „Studii italiene", „Jurnalul italian" (rod al ședерii sale la Roma, ca Director al Academiei Romane), trei volume de comentarii dantești, două volume de „Istoria literaturii italiene", seria monografiilor critice (Dante, Petrarca, Boccaccio, Machiavelli, Ariosto, Manzoni, Leopardi, Carducci) și traducerile din Manzoni, D'Annunzio, Pascoli, Pirandello, Jovine, Pratolini, Parise, iar pe terenul poeziei contemporane, din Campana, Saba, Ungaretti, Montale, Quasimodo.

Pe lîngă travaliul de cercetător, Alexandru Balaci desfășoară și munca de șef al catedrei de Literatură Italiană de la Universitatea din București și de Director al secției de Filologie Romanică ; în această calitate el are meritul de a fi stimulat o școală foarte activă de italieniști care poartă înainte și împrospătează continuu serviciul exemplar și generos adus de el literaturii italiene, astfel că schimburile culturale dintre România și Italia — mai mult din partea României decît din partea noastră — sînt garantate și pentru viitor.

Scanned with OKEN Scanner

Premiul Quasimodo, decernat lui Balaci în contextul Premiului Internațional de Poezie Etna-Taormina, constituie deasemenea o recunoaștere a vocației sale ferme și coerente de militant umanist, care aprofundează și garantează înțelegerea sa față de problemele timpului nostru.

Din cuvîntarea rostită cu prilejul decernării premiului Salvatoare Quasimodo — pentru cercetătorii străini ai literaturii italiene — lui Alexandru Balaci.

Domnule Ambasador,

Spre marele meu regret, neprevăzute obligații de lucru mă împiedică să iau parte la plăcuta întîlnire festivă de la Academia română, dedicată lui Alexandru Balaci.

Regret întîi de toate că pierd încă o dată prilejul de a vă cunoaște personal și că amînăm întîlnirea noastră. Sînt, apoi, consternat că nu-i voi putea mărturisi, public, odată mai mult, prietenului nostru Balaci, admirația pe care i-o port și sincera mea afecțiune.

Mă consolează gîndul că, în absența mea, Balaci va fi totuși înconjurat de aproape toți colegii mei din juriul Premiului Internațional de poezie Etna-Taormina —, și îi rog să-l sărbătorească și din partea mea pe premiatul nostru în care vedem cu toții astăzi, pe principalul însuflețitor al schimburilor culturale italo-române.

Dragul meu Balaci, din nou un frățesc „ura" pentru binemeritatul tău premiu de italienist ; și fie ca pe viitor să ne preocupăm împreună de intensificarea raporturilor dintre literaturile noastre latine. Îmi doresc chiar ca într-o zi nu prea îndepărtată să putem pune la cale și poate chiar realiza un premiu literar comun pentru scriitorii români și scriitorii italieni, tocmai pentru a aprofunda și extinde cunoașterea și colaborarea dintre noi.

Dar îmi cer iertare, Domnule Ambasador, de a mă fi lăsat furat de această seducătoare ipoteză ; adaug că, dacă aș fi fost prezent, fără a tulbura omagiul lui Balaci și sărbătoarea noastră, a tuturor, aș fi vrut să amintesc cu sincer regret pe toți scriitorii români pieriți în cumplitul cutremur care a răvășit, iubite Domnule Ambasador, dragul meu Balaci, țara dumnevoastră. Și îmi place să cred că Balaci, ceilalți premiați, întregul juriu, au depus pe mormintele lor cîțiva din laurii Premiului Taormina

Scrisoare citită la festivitatea de la Accademia di Romania

ELIO FILIPPO ACCROCCA

Continuînd o prestigioasă pleiadă

Alexandru Balaci, căruia i s-a atribuit premiul „Salvatore Quasimodo", Etna-Taormina, este, în România, o recunoscută autoritate în materie de literatură italiană.

Scanned with OKEN Scanner

Născut la Aurora, în 1916 (în Secolul României, este profesor la Universitatea din București. A condus cîțiva ani Academia Română din Roma, întărind prin activitatea sa luminoasă profundele legături existente între cele două popoare ale noastre. Literatura italiană „de la origini pînă la contemporani" a constituit preocuparea capitală a studiilor sale. Balaci este autor al unui Comentariu la *Divina Comedia*, al unei Istorii a literaturii italiene și a numeroase studii critice și monografii despre Petrarca, Machiavelli, Leopardi, Carducci, Pascoli. A tradus din Pirandello, D'Annunzio, Bontempelli, Quasimodo, Ungaretti, Montale, Pratolini, Cassola și alții, aducînd un spor hotărîtor de cunoaștere în raporturile dintre publicul românesc și literatura italiană.

Premiul Etna-Taormina întregește astfel cu un nou nume venind să se adauge celor care-i ilustrează, cu strălucire, prestigiul: Saba, Quasimodo, Dylan Thomas, Supervielle, Barbaro, Valéry, Jorge Guillén, Tristan Tzara, Sinisgalli, Luzi, Carrieri, Jebeleanu, Bertolucci, Mendes, Testori, Dolci, Rafael Alberti, Biagio Marin, Ritsos, Volonovic, Machiedo, Osterling, Friedrich, etc. O listă care face onoare Cataniei și Siciliei. Pe bună dreptate, premiul Etna-Taormina rămîne indicatorul cel mai precis al poeziei mondiale.

Roma, 3 mai 1977

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

Lauri pentru o sinteză romanică

Într-o tradiție constituită încă din vremea Renașterii și amintind de idealul de glorie atît de viu în Antichitatea latină, Italia umanistă onorează pînă astăzi, în nenumărate feluri, meritele umaniștilor lumii. Premii și distincții academice dintre cele mai înalte și mai celebre încununează, cu laurii lor, personalități de pretutindeni. Gînditori și poeți, muzicieni și pictori, regizori și oameni de teatru sînt consacrați cu precădere de răsplata italică a geniului, așteptată îndeobște ca recunoașterea prin excelență. Într-adevăr, a primi o cunună ca acelea pe care le-au purtat Petrarca și alții, pe pămîntul fremătînd de amintirile indelebile ale frumuseții, înseamnă a atinge culmile unei faime dragi mai cu seamă inimilor europene. Și printre cele mai alese distincții decernabile, Italia numără, la locul unei binemeritate priorități, premiul Etna-Taormina. Nu foarte vechi, dar deosebit de prestigios, acesta a ajuns în 1977, la a XV-a ediție, lăsînd în urmă o strălucitoare ghirlandă de notorietăți. A încununat frunți ilustre ca acelea ale lui Dylan Thomas, Jules Supervielle, Jorge Guillen și Iannis Ritsos, a dat consacrare europeană unui poet român, Eugen Jebeleanu.

În anul în care ne aflăm, în luna aprilie, ziua 25, în fierbintea Sicilie unde toate amintesc cu putere clasicitatea, premiul a fost acordat unei noi constelații, de obîrșie exclusiv neo-latine: poetului italian Andrea Zanzollo, poetului portughez Jorge de Sena, profesorului Alexandru Balaci, ca italienist român. Hotărîrea a fost luată după îndelungi consultări, într-o glăsuitoare unanimitate, de către juriul alcătuit din perso-

Scanned with OKEN Scanner

nalități proeminente ale culturii italiene și avînd ca președinte pe Mario Sansone și ca secretar general al premiului pe scriitorul bine cunoscut la noi, Giancarlo Vigorelli, statornic prieten al României.

Conferind strălucirea acestei distincții unui umanist de adîncă vocație, profesorului doctor docent Alexandru Balaci, a cărui activitate a tins neîntrerupt, nepregetat, la cunoașterea reciprocă între cele două culturi surori, italiană și română, juriul a aruncat încă o prețioasă punte de legături intelectuale, spirituale, dinspre Roma eternă spre *Dacia felix*, ca o reiterată recunoaștere a unei netăgăduite rudenii.

Iar pe de altă parte s-a dăruit operei profesorului român, șeful catedrei de limbă și literatură italiană de la Universitatea din București, un impresionant gir axiologic venind din spațiul italic cel mai vechi sub raportul relațiilor europene și intercontinentale.

Ni s-ar părea de prisos să repetăm aci titlurile foarte numeroaselor cărți ale acestui specialist de primă mărime întru ale literaturii italiene, căci de la Dante la Petrarca, la Machiavelli, la Leopardi, la Ungaretti ori Montale, el a cuprins, cu o comprehensiune rar întîlnită, întregul fenomen de cultură italic. Este destul să apăsăm asupra cîtorva elemente care dau operelor lui Alexandru Balaci un timbru deosebit în specificitatea demersului istoric, literar și critic. Mișcîndu-se cu ușurință în vastul peisaj bibliografic care conturează fiecare din figurile studiate, umanistul român izbutește să opereze o strictă selecție în uriașul material de anecdotică firesc legat de secole de aluviuni depuse în jurul poeților „faruri". Evitînd „fabulația", ferindu-se de efectele precare ale anecdoticului în biografii, el construiește cu gravitatea intuiției exacte crescute pe terenul sigur al faptului autentic, portretele artiștilor de care se ocupă, adevărate, complexe, moderne. Așa se înalță, printre cele mai izbutite, imaginea lui Dante sau a lui Petrarca, omul între două lumi.

Ca un neo-romantic, disimulat însă cu eleganță sub haina rigorii științifice, Alexandru Balaci, permează cu o undă de discretă poezie comentariul său la marea poezie a lumii. Căutînd mereu sensul ardent al mesajului, al ideii, apreciind cu entuziasm contaminator sinceritatea, forța, unitatea izvoarelor creatoare care depășesc dicotomiile funciare, el exaltă frumusețea și modernitatea formei, ca în capitolul despre *Vita Nuova* din *Dante*, scris cu delicatețe, dar și cu viguroasă pasiune.

Căci participarea la frumusețe a poeților îi apare lui Alexandru Balaci ca una din ipostazele cele mai depline ale participării lor la viață, la nenumăratele-i laturi. Și condiția existenței trăite în plenitudine dă bogăție de substanță și modernitate artei, aceleia care-și probează valoarea prin capacitatea de a fi contemporană cu orice etapă a istoriei.

Întrebările duratei sînt puse fiecărei opere cu nesățioasă curiozitate critică, dar și cu accentele reverenței și iubirii față de obiectele investigate. Și ele constituie metoda cu care Alexandru Balaci ne conduce spre dublul scop al cercetării sale, care îngemănează astfel componentele idealului de studiu rinascimental: participarea și contemplarea, expresie a viziunii conjugate de viață activă și contemplativă.

Se cuvine amintit tocmai numitorul comun al operelor sale, conjugatul demers afectiv, intelectual, spiritual al umanistului care, aplecîndu-se de decenii asupra *literelor* italiene, a descifrat viața lor tainică și ne-a comunicat astfel spiritul lor, sîmburele lor arzător, dîndu-ne posibilitatea acelor sinteze europene de care avem atîta nevoie pentru cunoaștere, dar și pentru definirea propriei noastre identități umanistice.

O viață de cărturar român, nobil închinată oamenilor și cărților, a fost consacrată ca atare de o înaltă recunoaștere europeană. Iar noi, umaniștii români, dincolo de satisfacția de a ne vedea cuprinși în sinteza romanică realizată în acest an de premiul Etna-Taormina, privind luminoasa frunte a prietenului Alexandru Balaci încununată cu lauri, îi mărturisim fireasca noastră emoție și calda solidaritate a bucuriei noastre.

Scanned with OKEN Scanner

EDGAR PAPU

Seninătate și armonie

Mai rar am întîlnit un om de cultură care să se confunde atît de plenar nu numai cu disciplina de catedră pe care o ilustrează, ci și cu întreaga lume de valori din care a ieșit acea disciplină. Alexandru Balaci poartă în întreaga sa formație spirituală nu numai marile realizări ale literaturii italiene, ci însuși aerul Italiei cu tot ce există creator într-însul. Peste impunătoarea sa erudiție suflă o adiere de armonie, de pace, de împăcare, o adiere care, aș spune, îi pastelează reconfortant ideile. Prezența directă a omului, ca și a oricăreia din cărțile sale, este alinătoare, ca și aceea a unui așezat peisaj italic în care se contopește euritmia vechilor zidiri.

Dar Alexandru Balaci evocă, în morbidezza *sa, și un anumit timp italic, acela al Renașterii. Dacă ar fi să recurg la unele apropieri, aș înclina să cred că cea mai marcată afinitate o prezintă cu spiritul lui Ariosto. În monografia pe care a dedicat-o marelui poet renascentist, profesorul de literatură italiană așterne următoarele observații: În arta lui Ariosto personajele converg în a demonstra aspirația spre zonele în care nu există neliniști, în care viața nu este supusă marilor zbateri. Duritatea nu este o caracteristică umană, cu toate marile, asprele aventuri ale eroilor poemului. Ei se înscriu între cei care ascend către frumusețe și armonie, trăsăturile specifice ale Renașterii literare italiene".*

Deși Alexandru Balaci l-a evocat aci cum nu se poate mai exact pe Ariosto, se poate totuși surprinde în rîndurile de mai sus — ca la exegeza dantescă — doar un sens literal, raportat la autorul lui Orlando Furioso. *Mai există, însă, și un* sens ascuns *sau subjacent în care, poate involuntar, exegetul se înfățișează pe sine însuși. S-ar putea împinge analogia și mai departe, pînă la unele vechi fresce în care, sub aerul vreunui personaj istoric sau mitologic, pictorul se autoportretizează. Ideea că „duritatea nu este o caracteristică umană" prezintă desigur și poziția lui Ariosto, dar o exprimă poate și mai accentuat pe aceea a profesorului Balaci însuși. Ce înseamnă, de fapt, adaosul „contemporanul nostru", ca subtitlu al monografiei în discuție? Aș crede că este o formă obiectivată și generalizată a afinității cu totul speciale dintre poetul Renașterii și actualul său monografist român.*

Alexandru Balaci face istorie literară, dar nu în mod strîns și lipsit de perspective, numai istorie literară. El nu separă nerodnic disciplinele care se adîncesc una pe alta ci le armonizează într-o mare frescă intelectuală. O monografie care poartă semnătura lui Alexandru Balaci, fie ea dedicată lui Dante, *lui* Petrarca *sau lui* Ariosto, *cuprinde și istorie literară, și istorie propriu zisă, și istorie a artei, și sociologie, și comparatism, și jurnal de călătorie, și creație lirică. Obiectul său de studiu nu se lasă izolat pe calea unei fierberi care să-l sterilizeze și să-i ucidă germenii de viață. Vechea creație literară se află totdeauna încadrată în sufletul epocii, implîntată în peisaj, sugerată prin monumentele plastice ale locului, pătrunsă prin date și aluzii erudite, cîntată prin trecerea în filiera emotivă a cercetătorului. Nu există căi de cunoaștere pe care italienistul nostru să nu le folosească, și să nu le îmbine laolaltă în simetrii rotunde.*

Scanned with OKEN Scanner

Așa se explică și faptul că omul este un desăvîrșit incitator de idei și de asociații intelectuale. Aci îmi permit să recurg la o amintire personală. Cu cîțiva ani înainte, în cadrul unei comemorări a lui Dante, urma să vorbim, în sala Dalles, Alexandru Balaci, Nicolae Balotă și cu mine. Eu, care eram al doilea la luarea cuvîntului, îmi pregătisem ideile dar nu știam încă bine cum să le dezvolt. Intenționam să mă adaptez după atmosferă și după pulsul sălii. Alexandru Balaci care a vorbit profund evocator înaintea mea, printre altele despre Divina Commedia *ca despre o adevărată* Danteida, *mi-a fost un neașteptat stimulent. Am părăsit planul, poate prea mărunt parcelat, pe care îl elaborasem, și am purces pe drumul fertil, plin de asociații și de nuanțe, pe care mi-l așternuse antevorbitorul. Am realizat, prin această experiență, priza pedagogică a lui Alexandru Balaci, și eficacitatea prezenței sale în mijlocul tineretului universitar, de a cărui depărtare a suferit efectiv în intervalul cerut de strălucitele misiuni culturale ce i s-au încredințat în străinătate.*

În legătură cu ultima activitate menționată se mai cere adusă o precizare, care cred că nu intră în contradicție cu cele ce am afirmat mai înainte. Am spus că afinitatea sa specială se îndreaptă către tipul armonios al Renașterii. N-aș dori, însă, să-l limitez, într-un fel, pe Alexandru Balaci. Trebuie, de aceea, să adaug că nimeni la noi nu este mai amplu și mai precis orientat în toată ramificația atît de complexă a literaturii italiene actuale. Relațiile cu personalitățile literare ale Peninsulei au făcut din acest ambasador al patrimoniului nostru spiritual un apreciat pilon în cimentarea uniunii dintre cele două culturi romanice. Premiul Taormina, *obținut acum, și care relevă înalta prețuire de care se bucură Alexandru Balaci în Italia — și, prin aceasta, în lume — constituie totodată și o victorie recentă a prestigiului cultural românesc.*

Zecile de scrieri — originale și traduceri — pe care ni le-a dăruit, deși extrem de riguroase în acuratețea lor, nu poartă nici cea mai îndepărtată urmă a chinului și a încordării spasmodice. În omenirea crispată, răspîndită în veacul nostru pe atîtea întinderi ale planetei, Alexandru Balaci ar năzui parcă să introducă seninătatea și armonia, dar nu ca pe niște achiziții livrești, ci ca expresii ale unei efective trăiri și perspective asupra vieții. Cel care a putut să spună că „duritatea nu este o caracteristică umană" aduce în aerul secolului o undă generoasă de umanism, totodată dacic și italic. Așa se deslușește bucuria de totdeauna pe care o produce această prezență caldă și generoasă în mijlocul nostru.

ANDREIA ROMAN

Afinitățile și opțiunile unui italienist

Cu fiecare nou volum apărut, Alexandru Balaci își dezvăluie, intactă, imunitatea față de acele sisteme critice care rup produsul artistic de substanța umană a producătorului său, deslușind alchimia devenirii poetice în laboratorul ermetic închis al textului. Fără a contesta, din prejudecăți tradiționaliste, chiar și cele mai formalizate din tehnicile actuale de cercetare, profesînd deschis admirația pentru cei ce le mînuiesc cu pricepere, îi repugnă totuși disecarea operei cu sîngele rece al chirurgului sau cu precizia exasperantă a calculatorului, îi repugnă transpunerea inefabilului

Scanned with OKEN Scanner

poetic în radicali și procente. Căci prima îndatorire a criticii — ne-o spune fiecare rînd al exegezei lui Alexandru Balaci — este de a încredința cititorului, prin propriul ei limbaj, integral, tezaurul emoțional al creației poetice. Or, izolată de substanța vitală a celui care a zămislit-o, opera se ofilește sub pana criticului, ca iarba pălită de secetă.

În viziunea critică a lui Alexandru Balaci, arta nu conferă slujitorilor ei privilegiul apartenenței la o breaslă cu embleme proprii. Arta nu este în substanța ei decît o experiență de viață exemplară, pe care cel ce o parcurge o vrea împărtășită pe de-a întregul semenilor. Arta este țelul vital și conștiința creatorului ei de a reflecta și plămădi totodată un crîmpei din istoria întregii omeniri. Este dorința mistuitoare a făuritorului ei de a trăi sub semnul *ethos*-ului, al dăruirii de sine.

Este oare Dante poetul, altul decît Dante luptătorul de la Campaldino și Priore al Florenței? Altul Machiavelli, secretar al Republicii florentine decît autorul *Principelui* și al—*Mătrăgunei*? — Alexandru Balaci, el însuși om de acțiune—dascăl, editor, remarcabil exponent al politicii culturale din țara noastră — și în covîrșitoare măsură, poet — nu poate concepe asemenea disjuncții. Afinitatea sa cu scriitorii aleși spre studiu atinge deci registrele profunde ale temperamentului și ale formației etice.

Dante, Machiavelli, Carducci, îl fascinează pe autor prin statura lor civică, Prin vocația de mesageri și profeți ai timpului lor; prin elogiul făcut de ei acțiunii, dar nu acelui activism spectaculos și van pe care un D'Annunzio avea să-l profeseze, ci acțiunii mobilizatoare de energii pozitive, dedicate pe de-a întregul Binelui public.

În celălalt registru al spiritelor venerate de criticul nostru se află marii frămîntați ai literaturii italiene, Petrarca, Leopardi, Pascoli, poeți ai pateticelor tribulații existențiale, datorate, în ultimă instanță, neputinței—prin acțiunea conjugată a constituției lor bio-spirituale și a împrejurărilor istorice—de a sfărîma carapacea izolării, de a pune în act suflul uriaș de simpatie și solidaritate umană pe care opera lor îl degajă.

Intr-o bibliografie a criticului Balaci îți atrag în primul rînd atenția monografii dedicate lui Parini, Alfieri, Foscolo; lui Saba, Montale, Pavese. Mult mai greu i-am putea atribui în schimb vreun interes deosebit pentru petrarchism, rondism pentru *isme* literare de orice fel. Înțelegem de ce autorul îl iubește pe Ariosto, cel care a refuzat, de dragul libertății, traiul dulce al poetului de curte, și de ce un Monti sau un Metastasio, în ciuda justificărilor istorice ale condiției lor de literați conformiști, nu i-au trezit simpatii deosebite. Iar dacă asemenea zone ale culturii italiene îl vor interesa vreodată, putem avea certitudinea că autorul va fi găsit undeva, sub scoarța cenușie a pedantismului de școală sau a conformismului, seva ascunsă a unei trăiri sincere, a unui crez nebănuit.

Înțelegem așadar de ce monografiile lui Alexandru Balaci sînt, întîi de toate, *biografii*. Lipsește însă din modul său de a concepe biografia, atît exaltarea detaliului de viață inedit sau frapant, fără consecințe explicative asupra operei înseși — viciu de bază al criticii romantice —, cît și erudiția cu înclinări anatomo-patologice, tipică biografismului pozitivist. Criticul nostru exultă, ce-i drept, citind cu ochii săi în documentele de arhivă ale Florenței că Beatrice Portinari a existat, în carne și oase. E departe însă de a profesa ceea ce Hegel numea „psihologia valetului". Pentru el această confirmare are adînci repercursiuni în considerarea structurală a personalității dantești: pune în discuție determinisme istorice și concepții estetice, sfere problematice care merg de la etică și teologie, la stil și retorică.

În acest mod de concepere a misiunii critice rezidă și popularitatea scrierilor lui Alexandru Balaci în cercurile mai restrînse ale inițiaților și în cele largi ale publicului nespecializat, doritor de informații accesibile, dar în egală măsură substanțiale și sintetice.

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU BALACI

LAUS ROMAE

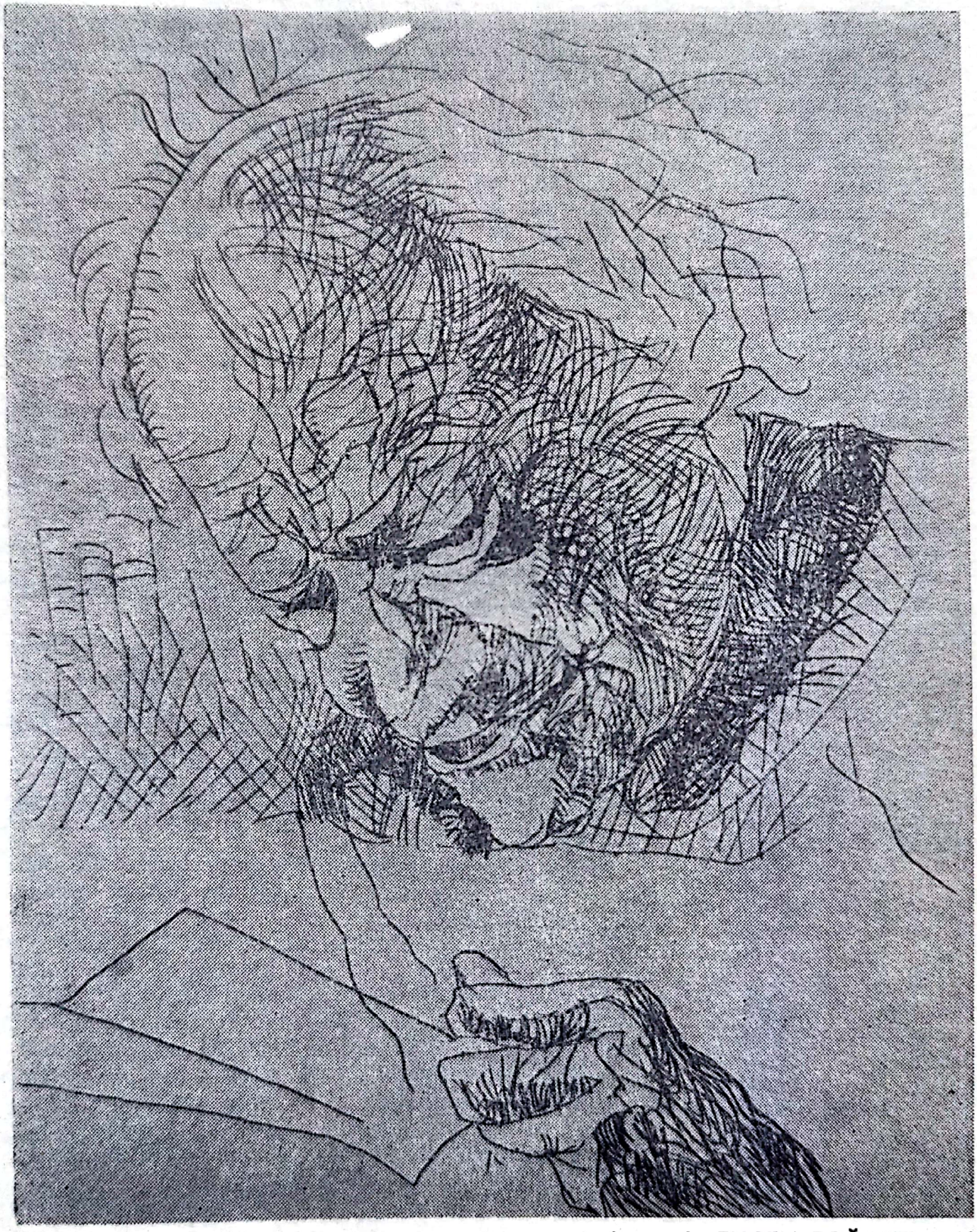
În gigantica prismă a Italiei s-au putut răsfrînge toate peisajele lumii, Peninsula decantînd simetriile universului antropomorfic. Ea este țara frumuseții și a istoriei. Extraordinara forță galactică care a plăsmuit Planeta i-a cristalizat contururile într-o geografie a esteticii. Poate, așa cum am mai afirmat, țările de dincolo de hărți, ale unor alte ceruri și alte lumini mai dense și mai clare, vor fi fost modelele Peninsulei. Rama ei de azur intens a încadrat în armonie absolută marile peisaje ale Pămîntului, Marea, Cerul și Muntele. În acest cadru de rară simetrie, oamenii au fost artiști și Italia a putut dărui lumii miracolul Renașterii. Dar Italia, *il bel paese dove il sí suona*, nu este un muzeu inert și imens. Ea este în primul rînd lumina și memoria. O lumină generală care inundă de la Alpi la mări, coborînd trepte geologice, dar urcînd, în intensitatea de culori, de la diafanitatea locurilor lombarde la flăcările Soarelui din Sud. Italia este o înaltă piramidă a memoriei, pe al cărei trunchi au cristalizat în luminoase straturi succesive inelele de frumusețe adăugate de oameni în continuitatea lor istorică. Italia este și o țară de contradicții, a cărei complexitate oscilează de la un kilometru la altul, nu numai în spațiile ondulatorii ale peisajului, ci și în meandrele sufletului uman, în fluiditatea lui spirituală. Adevărata față a Italiei nu se lasă pătrunsă ușor. Omniprezența artei travestește transformările sociale, pune surdină vastelor ecouri ale acțiunilor nobile ale unui popor care vrea să fie activ rațional, participant la iradierea de inteligență a lumii sfîrșitului de secol XX, și nu compus din paznici de muzee, din călăuze la monumentele unice. Italia vrea să fie mobilă și contemporană sub cupola uriașă de cristal a dumnezeescului ei cer, neîmpiedicată de ipostazele răsfrîngerii artei și frumosului, impuse oricărui călător.

Italia și Roma, orașul care o definește plenar, au fost totdeauna pentru România simbolul latinității, bazat pe conștiința originii comune a celor două popoare. Sub acest sigiliu etern, sub acest semn stelar au afirmat umaniștii italieni, prin scrierile lor istorice și filosofice, latinitatea românească. Poggio Bracciolini, Antonio Bonfini, Enea Silvio Piccolomini (Papa Pio II), alături și corespondent cu primii noștri istoriografi, au susținut cu cea mai puternică convingere acest mare și luminos adevăr. La rîndul lor, umaniștii români, cronicarii Moldovei sau Munteniei, puteau afirma că de la Rîm ne tragem, iar Miron Costin făcea ca nimeni altul elogiul magnificei Italii: „Este țara Italiei plină, cum se zice, ca o rodie, de cetăți iscusite... Pentru marea iscusenie și frumusețuri a pămîntului aceluia, i-au zis Raiul pămîntului".

(*Jurnal italian*, Albatros, 1973)

ÎNCARNAREA POEZIEI

A murit il Grande Vecchio, a murit Giuseppe Ungaretti. Valoarea lumii s-a micșorat prin dispariția în infinit a unui alt vast, sonor ecou al secolului care trece. A murit poetul care s-a considerat întotdeauna doar un grăunte de nisip prin deșertul nesfîrșit al istoriei, o „docilă fibră a universului". Am fost la înmormîntarea



Ungaretti, desen de EUGEN DRĂGUȚESCU

Scanned with OKEN Scanner

lui. Orga din *San Lorenzo fuori le mura* ne-a învățat despre frumusețea imnurilor morții, iar cele două minute și jumătate ale „discursului funebru" al lui Carlo Bo l-au prohodit ca cea mai sfîșietoare lamentație pe marele poet, sub un soare copleșitor, în cimitirul geometric Verano. Nu era lume multă, nu erau autorități, erau numai scriitori, nici ei prea mulți. Marele mim care fusese totdeauna Ungaretti în cea mai dezlănțuită gestică, în rîsul celor mai ascuțite cascade, s-ar fi amuzat îndelung pe aleile asfaltate ale cimitirului roman, sub candelele chiparoșilor, asistînd la o asemenea insolită ceremonie.

Rîsul atît de straniu al acestui protagonist al unei moderne Commedia dell'Arte l-am auzit răsunînd prima oară pe țărmul mării în incinta de vis a Superbei, pe înălțimile de azur mat al Genovei, la Congresul din 1965 al scriitorilor latino-americani.

Întovărășindu-l pe asprul drum pe poetul și prietenul Miron Radu Paraschivescu, tradusesem, în simbioză electivă și afectivă, o antologie ungarettiană. M-am apropiat, cu mare sfială pentru a i-o înmîna, de acela care se învecina cu vîrsta amețitoare de optzeci de ani. L-am găsit în acele ceasuri albastre pe „Marele Bătrîn" îndrăgostit, sfîșiat de iubire, explodînd în cele mai neverosimile cascade de rîs. Mi-a vorbit îndelung despre dispariția păsărilor cîntătoare (nu era un simbol) din Italia, țara frumuseții și a istoriei, mi-a vorbit despre exasperanta discordanță care există între timpul exterior al civilizației moderne și profundul timp interior. Erau pentru el două fluvii imense cu o curgere discontinuă, cu mari viteze inverse. Singura cale care a rămas omului este navigarea pe un asemenea fluviu ale cărui ape sînt fără întoarcere. L-am ascultat atunci pe Giuseppe Ungaretti urlînd, fermecat, și s-a impus desigur comparația cu bătaia marilor unde ale mării în furtună. Freamătul ungarettian era continuu, incantatoriu, ca oceanul planetar în eternă vibrație, cîntînd ca aezii Mediteranei, cu grava lui voce tragică, *trecerea*, inexorabila *trecere*. Dar totdeauna se revela sub marile gesturi, sub înspăimîntătoarea sonoritate, inefabilă, extraordinara suavitate a aceluia care acuma se identifică cu opera în amintirea literaturii lumii.

Acuma acela care se autodefinește ca „uomo di pena" aduce în dar tuturor oamenilor sufletul său „*ben sola e nuda*". Umilința sa artistică este deplină în aspirația de a se simți o „docilă fibră a universului". Poezia lui Ungaretti este o meditație permanentă asupra propriei biografii, asupra trăirii în mijlocul furtunilor vieții, este un „strigăt unanim". Cuvîntul său are forța elementară a energiilor primare, este esențial liric, limpede, nu dă expresie a stărilor sale de suflet. De aici și constatarea existenței unei surdine puse de poet valorilor fonice ale versurilor sale, acea stare de incantație și de inefabil.

... Exemplul ungarettian a fost excepțional de oportun pentru germinarea unei modulații poetice a cărei aripă gravă a atins generațiile actuale ale poeziei italiene. Tinerii, de care era atît de apropiat „bătrînul care nu vrea să moară niciodată" (cum se autodefinea Ungaretti, atît de optimist în ultimele zile ale vieții), au simțit în arta lui vibrația înaltă a unei voci profunde a universului. Pentru ei, pentru literatura contemporană a Italiei, Giuseppe Ungaretti este promotorul unei poezii dense, încordate, esențiale, trăită profund, uneori cerebral, intelectualist, totdeauna sincer. Părăsind schemele tradiției prozodice, care nu puteau cuprinde în rama lor tumulturile moderne, chinurile labilității, durerea vie a omului contemporan, Ungaretti are marele merit artistic de a fi introdus în literatura lumii înclinarea către valoarea melodică, emoționantă a verbului, modulația frîntă care ascultă de legile ritmurilor interioare, copleșită de lumina primordială, sorbind la izvoarele pline de adevăr, de cunoaștere și de durere ale condiției umane contemporane.

Secolul 20, Nr. 9, 1970

Scanned with OKEN Scanner

ISTORIA

SUMA OPERELOR DE CULTURĂ

Pagini dintr-o profesiune de credință

PROFESORUL

Nu m-aș putea concepe în afara bombardamentului continuu, al iradierii de sensibilitate și de nou, de candoare și de înălțimi care vor caracteriza totdeauna tinerețea lumii. Consider că este sarcina cea mai responsabilă pe care o poate exercita un om — aceea de a prezenta tiparele de frumusețe în care intră această fluiditate, toată plasticitatea unui suflet tînăr, însetat de frumos și de cunoaștere. De aceea am căutat ca totdeauna să rămîn un vînzător cinstit de frumusețe în calitatea mea de profesor de literatură străină.

SCRIITORUL

Sînt și autor de cărți — destul de multe! — peste 25 de volume de exegeză critică și de istorie literară, privind îndeosebi procesul milenar al culturii italiene; mai sînt autor al unui număr de peste 20 de volume de traduceri din literatura universală. Și am fost — exact acum treizeci de ani — autorul unei plachete de versuri.

OMUL CULTURII

Am fost și rămîn în continuare un difuzor voluntar al culturii... Am considerat totdeauna — și de la acest ideal nu voi coborî niciodată —, cultura drept un element al marilor mișcări ale umanității, păstrătoarea valorilor ei esențiale. Am considerat totdeauna că istoria adevărată nu e altceva, și nu va putea să fie, decît suma operelor de cultură pe care generațiile și le-au transmis succesiv, ca o torță nemuritoare, în jocul lampadoforilor.

---

* Fragmente dintr-un interviu dat revistei *Luceafărul*, 25 septembrie, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

CREDO

Am considerat totdeauna că, în istorie, oamenii de cultură adevărați au colaborat pentru salvarea demnității umane. Am considerat totdeauna că trădarea intelectualilor nu există și că intelectualii, în toate epocile omenirii, în evul mediu, în renaștere, în epoca contemporană, colaborînd pentru salvarea demnității umane, s-au dovedit a fi și germenii unei mișcări și transformări perpetue, înnoitoare, Această concepție despre cultură îi afirmă și o caracteristică socială și etică. Această concepție este incompatibilă cu ideea de separare și de opoziție între intelectualitate și celelalte forme ale activității umane... Consider că intelectualii, aceia care exercită atît de delicata profesiune de creator, nu s-au înscris niciodată pe treptele unei ierarhii — care ar putea să pară absurdă — de aleși. Lucrul acesta ar sparge acel sens general, de solidaritate umană, care este baza oricărei creații de valoare omenească.

ROMÂNIA ȘI ROMA—TRADIȚIE ȘI LATINITATE

Afirmarea conștiinței naționale românești este echivalentă cu descoperirea latinității sale. Primele voci europene care au salutat apariția unei surori necunoscute — România — în familia spiritualității latine, au fost umaniștii italieni. Chiar un papă, Pio II (umanistul Enea Silvio Piccolomini) a sigilat cu o pecete mai trainică decît orice bulă papală, această mare revelație către Occident, a latinității românești. Umaniștii noștri, la rîndul lor, reafirmau că de la Rîm ne tragem, și dimensionau caracteristicile fundamentale ale existenței unei insule latine în marele Ocean slav.

CULTURA ROMÂNĂ, AZI

Consider că intelectualii României contemporane sînt conștienți profund de înaltul ideal pe care-l servesc cu absolut devotament, — de a face o artă și o literatură care-și au izvorul în procesele istorice care au determinat existența zbuciumată a poporului român, rădăcinile lor înfigîndu-se adînc în vastele straturi geologice ale acestei armonioase țări a lumii. Intelectualii români de astăzi își trag seva și sîngele creației lor din investigarea realității și spiritualității noastre, atît de specifice. Scriitorii și artiștii României, ancorați solid în acest humus atît de fertil al tradiției noastre, își amplifică, își diversifică arta lor prin răsfrîngerea, asupra minții și sufletului, a unei noi viziuni luminoase despre lume, societate și viață.

CULTURA ROMÂNĂ ȘI LUMEA

România contemporană nu cunoaște numai explozia industrială — care a putut uimi cele mai înalte tehnologii din lume — dar cunoaște și una dintre cele mai poliedrice prisme prin care se răsfrîng marile sale talente de azi. Prezența românească în lume nu e axată numai pe folclor, pe Enescu sau Brâncuși, ci și pe reprezentanții artei actuale care-și transmit timbrul original, care nu-și refuză nici o îndrăzneală, în căutarea exprimării celei mai colorate, în transmiterea bogatului lor fond de idei și sentimente. Receptacole prestigioase din întreaga lume primesc și publică asemenea semnale de frumusețe de la noi.

Scanned with OKEN Scanner

LAURENȚIU FULGA

FLORIAN POTRA

IL FASCINO DI UN'OPERA PRIMA

Sembrava a uno sguardo superficiale che la ristampa, nel 1975, del volume di racconti La strano paradiso *altro non fosse se non una consueta, abitudinaria operazione di „repêchage", di recupero culturale ed estetico del „primo" Laurențiu Fulga, più precisamente del libro di debutto di questo scrittore maturato durante e dopo la seconda guerra mondiale. E invece più di un rilancio si è verificato un vero e proprio lancio poichè, date le circostanze, alla prima edizione dell'ormai lontano 1942,* Lo strano paradiso *passò inosservato o quasi, mentre ora stiamo assistendo, si, a un notevole successo di libreria ma sopratutto alla rivelazione di una delle più interessanti e vive figure di narratore fantastico della letteratura romena. Certo, si tratta di un „erede" di Mateiu Caragiale, con i suoi* Crai della Vecchia Corte *(vedi la traduzione italiana del primo capitolo in „Secolul 20", nr. 5,1972), il quale, a sua volta, resta tributario a Barbey d'Aurevilly e soprattutto ai suoi* Les diaboliques *che offrono — secondo il critico Ion Negoițescu — un nesso diretto, immediato, anche nei riguardi de* Lo strano paradiso *di Fulga, specie per l'elemento femminile come tema centrale e permanente e per lo slittamento di tale motivo verso uno sviluppo demoniaco se non addirittura intriso di „vampirismo".*

Scanned with OKEN Scanner

Evidentemente, la casa nera della Signorina Ruth ricorda il misterioso solitario edificio del Remember di Mateiu Caragiale, mentre il treno dal quale scende l'io narrante della novella di Fulga ha qualcosa di realisticamente magico, come un quadro di Fantuzzi, ma anche qualcosa di sofferto nel senso del trenino di Dessi e del suo Paese d'ombre. Dall'atro canto, ho potuto stabilire — al di là degli accostamenti a tutta una serie di narratori „straordinari", da Poe a Borges, e in quanto traduttore di Bassani in romeno e di Fulga in italiano — un'inattesa contiguità, un parallelismo tra le scene d'albergo de L'Airone e quelle della Strana Signorina Ruth. La priorità spetta a Fulga, cronologicamente, ma non è ciò che conta; molto più importante ancora è rileggere L'Airone nella chiave fantastica oppure parafantastica offerta dalla spontaneità del giovane Fulga : il romanzo bassaniano puo acquistare cosi una preziosa dimensione — del resto naturalissima — un nuovo spessore polisemico che ne arricchisce la sostanza e la scrittura. Viceversa, la recente edizione del libro di Fulga facilita una lettura più disinvolta, meno provinciale, in una effettiva „prospettiva europea" — termini negati alla prima apparizione.

Ecco perchè, il più delle volte, l'iniziativa di rileggere criticamente testi più o meno dimenticati, più o meno ignorati (per varie ragioni), si presta a costituirsi in un gesto culturale valido ed efficiente anche dal punto di vista del grande pubblico. E alla domanda posta da Fulga a se stesso nell'Argomento per la seconda edizione e cioè : „Ma dov'è il fantasticatore, il sognatore di trent'anni fa, con la sua buona stella ?" — si può tranquillamente rispondere : eccolo qua, tutto intero, nelle pagine sempre vere e sempre belle della sua „opera prima". Dato che se l'uomo, se il soldato Fulga „è invecchiato di trent'anni" e gli é stato dato di „compiere esperienze fondamentali" come quella della „discesa all'inferno e il rifiuto di accettarlo come definitivo" — Lo strano paradiso dello scrittore romeno è rimasto giovane e vitale.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

LAURENȚIU FULGA

LA STRANA SIGNORINA RUTH

Il marciapiede della stazione era illuminato da un unico squallido fanale dai vetri rotti, sospeso esattamente in mezzo alla volta e verniciato di rosso. La luce rossa del fanale si diffondeva su tutta la superficie del marciapiede, imprimendone uno strano aspetto. Intorno a me non c'era nessuno e io stesso non sapevo che cosa mi aveva determinato a scendere in quella stazione. La mia tenera esistenza accettava nuovamente l'avventura come qualcosa di naturale e senza alcuna ragione. Niente di preventivamente deciso, nemmeno l'incubo di qualche morboso presentimento. Ricordo soltanto che, in fretta e furia, avevo pigiato la roba nella valigia e, senza pensare a quello che mi stava accadendo, ero sceso, apparentemente abbastanza calmo, come se in effetti in quella città straniera qualcuno mi avesse aspettato.

Ma nell'attimo in cui mi vidi solo su quel vasto e buio marciapiede, solo, contemplandone stupito il deserto come una geografia irreale, mi sentii cogliere dalla paura di fronte all' ignoto. Avevo il sentimento del risveglio in una specie di paradiso abbandonato, in cui inutilmente mi sarei dibattuto e avrei gridato, del tutto consapevole di non poter sopravvivere alla noia e alla solitudine.

Nessuno, soltanto io e il fanale rosso!

Neanche il treno, per quanto lo avessi seguito di corsa, non potevo più raggiungerlo. Appena feci in tempo a vederlo come si scioglieva nel mistero della lontananza, lasciando risuonare tutti i suoi pezzi strampalati e rompendo il silenzo della notte coll'urlo della sua stridula sirena. Ero rimasto inchiodato in quel punto come un condannato che ha perso finanche l'ultima speranza di salvezza.

Era una di quelle notti scarognate, quasi stanca per l'eccesso di buio, tenebre perfette! Avanti, indietro, da tutte le parti tenebre, e non di quelle solite, qualsiasi,

ma in un continuo ondeggiarsi di flusso e riflusso universali, fuori del mondo. Neanche una stella nel cielo infinito, nero, o per lo meno altri segni di vita, da qualsiasi angoletto. E invece soltanto quel fanale rosso, incredibile in quel paesaggio di sassi, deserto; e, in un punto ignoto, ora più vicina, ora più lontana, la scaturigine di un nuovo oscuramento. Un rumore che si spandeva, incomprensibile, in migliaia di altri rumori sordi, quasi profondi sospiri, quasi lamenti soffocati, che si aggiungevano ai miei propri passi di dannato, alla mia propria agitazione interna.

Era passata quasi un'ora da quando mi dibattevo da un capo all'altro del marciapiede, fumando nervosamente una sigaretta dopo l'altra, incapace di decidermi in qualche modo. Avrei voluto, per esempio, scoprire la sala d'aspetto per precipitarmi poi nel sonno, su una delle panchine, come in uno stato di collasso. Dopo un atto tanto irragionevole il sonno mi avrebbe fatto bene, ridandomi a me stesso. Avrei dimenticato su quale disperato lido mi aveva gettato la sorte e, più di qualsiasi altra cosa, avrei dimenticato di esistere. Alle paure e alle tenebre che fanno spuntare altre paure, preferivo uno stato di inconsapevolezza. Invano però provai tutte le porte, l'una dopo l'altra, nessuna mi si schiuse. E invano picchiai alle finestre e gridai, forse qualcuno mi avrebbe sentito, nessuno mi rispose e rinunciai.

Un istante più tardi, di sorpresa, udii alle mie spalle i passi di una persona, strascicati lungo il marciapiede, un po' sospettosi. Mi voltai tutto d'un tratto, ma non vidi altro che la luce verde di un fanalino muoversi verso me. L'uomo che lo portava non si scorgeva nelle tenebre, adombrandosi piuttosto come un fatasma. Dovevo tuttavia, chiunque fosse stato, andargli incontro e chiarirmi le cose. Capire cioè in che specie di trappola ero cascato senza volere e supplicarlo di togliermi dagli ipotetici pericoli di quella notte.

Appena giunto al mio livello, io, ancora tutto timoroso e intimidito dalla sua inaspettata apparizione, mi levai tanto di cappello e lo salutai con molta deferenza:

— Buonasera, signore!

Sembrava trasportato in un altro mondo, ripiegato in se stesso e il mio intervento lo sbilanciò un tantino. Ma si riebbe subito e alzò il fanalino verso il mio volto, per vedermi meglio.

— Io sono il capostazione.

Aveva un vocione grosso e stridulo, come di un gong frantumato. Dato che mi guardava con un'insistenza fredda, provocatrice, non resistetti di fronte ai suoi occhi duri e mi sentii vacillare.

— Buonasera, signor capostazione!

Ma egli non trovò necessaria una risposta al mio saluto e mi chiese con la stessa voce irritata:

— Che cosa desidera lei?

Mi precipitai a spiegargli, soffocato dall'emozione:

— Soltanto questo, signor capostazione: se passa ancora un treno in questa notte!?

Sorpreso forse dal fatto che gli si chiedessero tali precisazioni e in più da uno che appena era sceso dal treno, puntò nuovamente il fanalino su di me con tutta la luce in faccia.

— Ma lei dove vuol arrivare?

— Non me ne importa dove!, e cercai di sorridere benché sapessi di avere un sorriso verde, spaventato. — Mi capisce, signor capostazione? Non me ne importa! Voglio soltanto andarmene via da questa sua stazione e ovunque! Sento di aver compiuto un grandissimo errore se non addirittura il più grande errore della mia vita nello scendere qui, e non mi piace questo posto, me ne voglio andare!

Scanned with OKEN Scanner

Gli si chiarì forse, finalmente, il mio stato poichè nella sua voce (calma, questa volta) subentrò una vaga nota di ironia:

— No, caro mio signore, deve sapere! Di notte non c'è che un treno: appunto quello dal quale, certamente, lei è sceso! Il seguente non passa che domattina ed evidentemente nella direzione opposta, ecco!

Il cambiamento del suo atteggiamento mi avrebbe dovuto insospettire, mettermi in allarme, e invece non mi allarmò! L'importante era che restavo prigioniero della stessa trappola, il personaggio non mi si era dimostrato affatto utile. Lo ringraziai per l'informazione datami e tornai cercando l'uscita verso la città. Mi sentii un'altra volta abbandonato, e il pensiero di passare la notte per le vie deserte mi faceva uscire dai gangheri. Avevo un'unica via, il caso, e cominciai a credere pazzamente al caso.

Arrivato sull'uscio, mi raggiunse e mi inchiodò la domanda del capo:

— In fin dei conti, che cosa sta cercando lei nella nostra città?

Avrei offerto un patrimonio per ottenere in cambio una risposta capace din sciogliere il mistero che mi aveva portato in quel posto! Cosicchè mi voltai semplicemente verso di lui, fingendo l'indifferenza e alzai le spalle sorridendo:

— Non ha alcuna importanza, neanche io lo so!

— Già, certo!, lo sentii dopo, alquanto impensierito. — Può darsi non abbia importanza, già, già! Per lei non ha alcuna importanza, certo! Per il momento, amico mio! Poichè domani mattina all'ora dell'altro treno...

— E che succederà fino a domani mattina?

Ebbe un'esitazione che fu abbastanza presto superata.

— Voglio dire che domani mattina se decide tuttavia di partire... Lei mi sembra una persona abbastanza interessante e ci terrei terribilmente se... Scoppiò improvvisamente in una immensa risata. — Ma io so che non se ne andrà mai più dalla nostra città, signore mio! Mi sente? Mai più!, e scomparve nel buio, dondolando la luce del fanalino e continuando a ridere in uno strano modo.

Che cosa aveva voluto dire con le sue ultime parole e cioè di sapere che non me ne sarei andato mai più da quella loro maledetta città? Mi aveva piantato lì; solo, come sulla soglia tra la realtà e l'irrealtà, confuso e travagliato da nuove paure. La luce verde del fanalino si rifletteva ora pienamente su di lui, allungandogli e schiacciandogli l'ombra sui muri a guisa din un fantasma ubriaco. Un fantasma che indubbiamente scuoteva le fondamenta della notte con le sue risate folli. Finchè, pian piano, lo inghiottirono del tutto le tenebre.

Che diamine avrà voluto dire?

Mi affrettai ad uscire dal perimetro di quell'oracolo, non avrei più resistito alla sua tremenda fatalità. Sentivo, impellente, il bisogno di scoprire nella mia corsa per le strade un senso, per non sapere più come passa il tempo. Ghermendo lui me stesso oppure ghermendo io gli attimi, aspettavo, col cuore in ansia come una salvezza dalla maledizione, che venisse al più presto il mattino.

Di fronte alla stazione un ampio viale si dischiudeva verso l'ignoto in mezzo al quale dondolava nel vento una moltitudine di lampioni bianchi. Ma, siccome li vedevo in prospettiva, sembravano un unico fascio di luce spiegato all'infinito. Mi imposi uno stato di calma e di lucidità, convinto che soltanto così avrei avuto la forza di affrontare il mio destino. Passai sul marciapiede a sinistra, i tigli erano in fiore e il loro olezzo mi faceva venire il capogiro...

Appunto perciò consideravo riposante il fatto di vagabondare in una città estranea, a un'ora tanto tarda della notte. Il fatto di non incontrare anima viva, invece di

Scanned with OKEN Scanner

aumentare la mia paura del vuoto e della solitudine, definiva ancora meglio i rapporti tra me e gli altri esseri della città, inchiavardati nelle loro case. Io ero un uomo libero, loro si erano volontariamente condannati alla prigione casalinga tra le quattro pareti. Me li immaginavo alla rinfusa, raggomitolati nei loro letti devastati dagli incubi oppure stretti l'uno vicino all' altro come in una disperazione di naufragio senza speranza. O facevano all'amore pensando che solo così si potevano salvare, o l'amore li avrebbe esauriti senza offrire alcuna possibilità di salvezza. Sapevo benissimo che ogni casa, sopratutto durante la notte, cela misteri molto particolari e impenetrabili. Sapevo che il sonno non è che un suggerimento della morte, contaminante, al quale gli uomini ricorrono per vigliaccheria. E anche se capita che alcuni sogni siano euforici, essi non vogliono più lo stesso credere nella vita vera, il divorzio tra loro e la vita sembra definitivo.

Che succederebbe ad esempio, mi dicevo, volendo verificare tale cosa, se suonassi improvvisamente il campanello di una casa qualsiasi e poi scappassi in fretta? Oppure come sarebbe ancora meglio se aspettassi immobile davanti alla porta, senza una parola, e a colui che mi aprisse fargli soltanto un segno con la mano perchè mi seguisse? Con quale immenso terrore mi guarderebbe e che sensi reconditi presterebbe al mio invito, per rifugiarsi subito dopo nella cassa della sua esistenza minore! Vedi, mi dicevo, gli uomini sbagliano! Hanno troppa paura degli eventi e del tempo all'infuori di loro, non desiderano che l'anestesico del sonno e il rifiuto di ogni confronto. Mentre io? Ma io proprio in ciò trovavo la mia ragione, nell'errare senza meta davo un significato alla mia condizione umana. Sfuggendo le cose, soddisfavo naturalmente, prima di tutto, il mio bisogno assoluto di solitudine. Come del resto, forse inconsciamente, mi lasciavo portare verso qualcosa, verso un non so che, ignoto, senza di cui la mia propria solitudine non si sarebbe realizzata perfettamente. E che altro miracolo avrei potuto desiderare se non questo, ignoto, il cui presentimento però mi dominava sempre di più?

Ero arrivato a un crocivia inventato quasi apposta per mettermi nuovamente i nervi alla prova. Dinanzi a me — quattro vie che si separavano come verso altri quattro punti cardinali, quale di esse avrei dovuto scegliere? Fossi rimasto in bilico, scombussolato, avrei dato prova di debolezza. I preconcetti e le superstizioni, in tale situazione, non avevano senso. Non esitai un attimo e presi una strada quasi alla cieca, a casaccio. Naturalmente, in un certo qual modo cambiavo di buon grado il corso e le proporzioni del destino. Per esempio, nessuno poteva assicurarmi che proprio sulla strada prescelta a un dato momento la terra si sarebbe sprofondata sotto i miei piedi e con essa io stesso sarei caduto nel vuoto. E con ciò!?, mi dicevo a mo' di sfida, almeno per poter resistere all'assalto delle tenebre che attraversavo, come anche all'assalto delle ombre dentro me stesso. E con ciò!? Ovunque hai deciso di andartene, il destino ti viene implacabilmente incontro. Se ne sta in qualche parte in agguato e non si dà riposo finchè non ti ghermisce. Questa è la sua legge e lui sa rispettare la legge, prima nel disegnare il tuo cerchio, da cui non v'è scampo, e poi nel correre sulle tracce di altri, col medesimo scopo. Il destino è come un vapore, venendo da nessuna e da ogni parte, penetrando persino attraverso i muri inespugnabili e spaccando ogni sorta di ostacolo. Come si potrebbe allora sfuggiare al proprio destino oppure come cambiarlo con quello di un altro, nonostante l'appello a tutte le soluzioni, quando esso ti è ugualmente l'Angelo e il Diavolo, fin dal principio?

Ecco perchè, lo confesso e lo giuro, quel camminare senza meta e senza misura mi mandava in visibilio! Aveva fatto scattare in me una dolce ebbrezza dell'ignoto, che, proprio perchè mi trovavo come mi trovavo del tutto abbandonato, mi soverchiava. Diventava sempre più certo il sentimento di avvicinarmi a qualcosa, non so

Scanned with OKEN Scanner

che, di ignoto, mai incontrato da altri, che aspettava solo me. Ma mi aspettava veramente qualcuno in quella città estranea? E chi avrebbe dovuto aspettarmi?

Al diavolo! mi dicevo, tornando alla realtà e analizzando lucidamente la situazione. Come e dove, chi, se sono il più solo uomo del mondo e il cerchio in cui sono stato preso come in una cavezza si ristringeva sempre di più intorno a me, fino a strangolarmi?

Eppure, in uguale misura, mi sembrava di partecipare all'inizio del frantumarsi della stessa logica essenziale che aveva dato fino allora un senso alla mia esistenza sulla terra. E, invece di dirigermi verso l'ultima finalità, come sarebbe stato naturale, mi accadeva al contrario di ritornare dalla via verso la morte e di volgermi verso il mio proprio giorno di nascita. Qualcosa di strano, di irraggiungibile con la mente, si compiva nella costruzione rigida e saldamente destinata alle cose del creato. Qualcosa acquistava vita oppure entrava sotto il segno della morte col mio arrivo in quella città. Avrei voluto che m'ingannassi, però non m'ingannavo. Avrei voluto scappare, ma scappare non era più possibile; poichè all'improvviso rimasi immobile in un punto stando ad ascoltare ciò che si sentiva, ciò che avveniva, da dove quel crollo, all'infuori di me stesso, di tutti i rigori fino allora legittimi.

Si!, perchè venendo da lontano sentii di colpo il suono di un violino.

Prima la melodia mi sembrò un'invenzione fantastica della notte oppure un bizzarro ondeggiamento dei venti alti. Però, mano a mano che procedevo inciampando, il suono si distingueva sempre più chiaro. E' vero che per qualche instante la melodia mi sembrò sprofondata in una specia di precipizio, perchè un istante dopo soltanto la sua eco affiorasse come un'agonia. Le corde, cosi, sembravano rompersi gementi e poi, di nuovo, accompagnarsi in un letargo ancor più pesante. L'archetto si dibatteva salendo e scendendo in vertigini allucinanti, sodomitico e sconvolgente come in un gioco del sogno e della follia. Violino toccato dall'incanto e dalla maledizione che diecine di mani diaboliche parevano schiacciare e ammaliare, strappandone tutti i canti celati nel profondo. Un grido infinito, all'improvviso, e il grido poi interrotto perchè il minuto tra il suono ucciso e il suono bruscamente risuscitato risuonasse nelle mie orecchie come una sincope mortale. Arrivava fino a me la risonanza triste di accordi inconcepibili, contro ogni legge armonica per cui anche la mia coscienza subiva fratture capitali, fino a non avere più la consapevolezza di esistere.

Mi trovavo adesso di fronte a quella casa magica, sprofondata nel buio, entro le cui mura sostavano il suono, il violino, il loro invisibile mago, ed ascoltavo. Attaccato con tutto il mio essere al muro della casa e disfatto da tanto stordimento ascoltavo. Nuovamente sarebbe stato ripreso l'antico motivo, con altre variazioni, però più cupe e più tragiche. L'intelligenza umana si dimostrava incapace di trovare una qualsiasi spiegazione a quel canto, nessun poema o inno, tra quelli fissati dalla memoria dell'umanità, non gli si confaceva. Ma forse soltanto il mistero di quella vita carica di troppo amare pene, che scorreva grazie alla vita, all'archetto, verso un crollo senza scampo. Ma la vita di chi, di chi il crollo?

Ecco dunque che in quella città straniera, all'ora tarda della notte qualcuno suonava il violino! Il fatto mi sembrava, non in sè stesso ma per l'incanto che suggeriva, fuori del comune, addirittura straordinario. Avrei voluto ad ogni costo, per la mia tranquillità, vedere quella persona che si strangolava l'anima sulle corde di un violino: si spaccasse tutto d'un tratto il muro della casa ed io, sempre nascosto, avessi potuto scorgere appena la sagoma, gli occhi, i gesti, il sorriso di colui che si trovava dentro. Per convincermi che l'uomo esiste, che non ero la vittima di un'allucinazione. Invece su tutte le finestre erano calate pesanti saracinesche nere, fissate

Scanned with OKEN Scanner

in spranghe di ferro, la casa stessa era nera. E la canzone poi, per la medesima ragione oppure per ragioni ignote, risuonava demonica e nera.

Poi, piano piano, si spense anche l'ultimo sospiro della melodia, l'udito non avrebbe distinto più niente. Forse quell'uomo si sarà stancato di tanta pena oppure sarà morto all'ultimo sospiro della sua melodia. Vanamente sperai che il violino ammutolito avesse ripreso il suo canto; non lo riprese. E quanto opprimente, spaventoso mi apparve il silenzio subito dopo! Benchè inspiegabilmente o spiegabile soltanto per l'eccitazione in cui ero preda, il canto persisteva tuttavia intorno a me come una vampata scottante, in vibrazioni sonore. Quel lamento alquanto compiaciuto, quel canto di beatitudine e di rivolta, di rassegnazione e di morte. Il tutto, in estreme intensità, raccolto come in un bollore travolgente, incrociato come spade infiammate sopra un sacrificio rituale.

Quasi un'ora indugiai presso le mura della casa e aspettai desiderando, supplicando che il canto risuonasse nuovamente. Ma il canto non fu più ripreso, soltanto quel silenzio spaventoso, carico di echi mi avvolgeva. Eppure ero felice di aver vissuto una notte così, non dovevo rimpiangere la mia sosta in quella città. Il giorno dopo, la mattina, avrei potuto andarmene via o tornare al mio penoso destino di sempre, avrei deciso il contrario: almeno una notte, tanto — una sola notte almeno, starmene ancora in città per sentire un'altra volta il gemito del violino, il canto che mi arricchiva dei suoi misteri.

Ripresi a vagabondare per le vie, a casaccio, senza meta alcuna. Strano però: il canto inseguiva le mie tracce come un'onda viva di accordi materialmente configuratisi. Lo sentivo, lo udivo, non potevo strapparmi dalla sua ossessione. Cosicchè, molto presto, ero arrivato a conoscerne tutte le lacrime e le grida, le oscurità e le luci, nasceva e moriva in me come in un continuo processo senza fine, perdurava in me incandescente. Come allora poter resistere alla sua corsa dietro me? Dovevo rifugiarmi da qualche parte, accettare subito la prigione di una stanza. Ero convinto che soltanto così sarei sfuggito al suo inseguimento, soltanto così avrei riconquistato la mia libertà.

Mi stavo chiedendo però: se il caso mi avesse fatto imbucare un'altra strada, mi sarebbero capitate le stesse cose, sarei passato per la stessa euforia o infelicità? E mi rispondevo: senz'altro, si, poichè vi sono sentenze che si pronunciano contro l'uomo sempre e aldilà della strada prescelta nella vita . . .

Misi parecchie ore, girando e rigirando nella ragnatela delle vie come in un labirinto, finchè scoprii un albergo. Doveva essere, credo, l'unico albergo della città e molto squallido, un altro non avevo da cercare; entrai. Niente di inconsueto nell'aria stantia della *hall* stretta, zeppa di mobili vecchi e miseri. Tutt'al più il pendolo appeso tra le finestre, muto, il cui occhio spalancato, scarabocchiato di cifre sbilenche, conservava un'aria di eternità pietrificata pronta ad ucciderti. L'albergatore giaceva come decapitato sulla tavola del suo banco di „Reception", coi sensi, lo si vedeva tuttavia, in permanente allarme. Poichè si svegliò di colpo appena sentì la porta scricchiolare lugubre nel silenzio morto della notte.

— Voglio una stanza, gli dissi. — Se possibile, una stanza in cui dormire fino al Giudizio Universale.

Sarebbe stato naturale che lui mi chiedesse chi io fossi, da dove venissi, che cosa cercassi nella loro città e che mi segnasse comunque nel suo puzzolente registro dei passeggeri, semmai avesse avuto qualcosa di simile. Non mi chiese nulla, non mi rivolse alcuna domanda. Mi guardò soltanto lungamente e sorrise vagamente a mo' di rassegnazione, come se il mio arrivo non avesse costituito per lui alcuna

Scanned with OKEN Scanner

sorpresa, come se gli fossi stato preannunciato e lui era lì sul posto, pronto, preparato con ogni ben di Dio. Prese il mazzo delle chiavi e mi invitò, senza dir parola, a seguirlo. Ma il suo mutismo mi fece perdere le staffe, lo afferrai e lo rivoltai verso me.

— Senta, brav'uomo! Strada facendo sono passato presso una casa dalle saracinesche nere, sul viale della stazione, a quanto pare. Ho sentito qualcuno che suonava il violino in quella casa, sa chi sia?

L'albergatore continuò a guardarmi intensamente, con lo stesso sorriso inerte sulle labbra.

— Si signore, conosco e la casa, e il canto. Vi abita la Signorina Ruth, è lei che suona il violino e soltanto di notte!

Tanto non mi sarei aspettato: una donna! E mi capitò di mormorarne il nome: — *Signorina Ruth! Signorina Ruth!*, assalito nello stesso tempo da domande senza senso, con la fantasia eccittata: come sarà, sarà bella?

Liberato dalla mia stretta, l'albergatore cominciò a salire impassibilmente le scale. Io salivo dietro lui incespicando come un ubriaco. E sentii un'altra volta, concretamente, come nato dalle tenebre della mia memoria disgraziata ma molto presente, ossessivo, il violino che suonava. E di nuovo fu necessario, questa volta con furia o invaso dallo spavento, o impazzito dalla nostalgia, di afferrare l'albergatore per il braccio e di chiedergli sbalordito:

— Lei sente?! Dica: sente?!

— Che cosa!? si meravigliò con evidente indifferenza.

— Il canto! gridai. Il violino della Signorina Ruth!

E qualcosa, allora, come una luce traboccata dalle profondità, invase il volto dell'albergatore.

— O, signore, disse, non deve inquietarsi! Tutta la città conosce questo canto e tutti lo cantano, sopratutto i maschi quando sono troppo tristi o quando si sentono presi dalla pena per la Signorina Ruth...

Traduzione di FLORIAN POTRA

Dal volume di racconti *Lo strano paradiso*, Edizioni „Cartea Românească", Bucarest 1975, pp. 17—30.

Scanned with OKEN Scanner

LUCIAN RAICU

«Redevenirăm contemporanii lui Eminescu»

ALEXANDRU PHILIPPIDE

„Scrieri"

Despre însemnătatea ivirii unui poet ca Alexandru Philippide în contextul literar românesc de la începutul celui de al treilea deceniu, cuvîntul cel mai concis, mai riguros exact l-a rostit Ion Barbu, într-un fel ce nu mai admitea replică, un cuvînt categoric, sortit să rezolve dintr-o dată multe dileme: „*Redevenirăm contemporanii lui Eminescu*"[1]. Adolescentul „comprimat și închis, ca un nor de energie (ca una din pietrele dense și fără vîrstă ale domeniului novalisian)" astfel cum apărea „în primăvara 1921", puțin înaintea publicării primului volum (*Aur sterp*, 1922), nu s-a schimbat prea mult nici ca „figură" nici în spirit. Iată-l însă, după cincizeci și cinci de ani, în faza Ediției definitive, sever alcătuite de el însuși.

Cea mai gravă dintre nedreptățile ce s-ar putea face poeziei lui Alexandru Philippide (dacă ne gîndim bine, ea s-a și făcut, în forme desigur elogioase și protocolare...) ar fi să o considerăm un fapt al culturii, un produs înalt al speculației în jurul temelor vaste, cosmice. Rareori un poet a fost mai „sincer" cu sine, în sensul cel mai direct, mai abrupt al cuvîntului; mai disprețuitor față de afectările intelectului sau de cele ale inspirației; mai străin de înlesnirile diformatoare ale spiritului de invenție; mai rezervat față de excesele, oricît de firești, ale imaginației. Nimic „fantastic" în fantasticele sale viziuni, în coșmarurile *gîndului* său; și doar ale gîndului și nu, deloc nu, ale gîndirii; ale simțirii, în nici un fel ale sensibilității!

1 Ion Barbu, *Pagini de proză*, Ediție de Dinu Pillat, E.P.L., 1968.

Scanned with OKEN Scanner

CONTEMPORANEITĂȚII

Nici „gîndire", nici „sensibilitate" nu vom afla în poezia lui Al. Philippide, nici cea mai vagă înclinație în direcția lor nu e tolerată de firea poetului, aspră cu sine, de o singurătate nestrămutată, orgolioasă fără atributele orgoliului, ciudat de *elementară*, refuzînd toate complicitățile și toată ambiguitatea „relației". Niciodată un scriitor n-a dorit mai puțin să placă, să ademenească, să fascineze, prin exercițiul voluntar și insistent al vreuneia din însușirile sale. Nimic cu tot dinadinsul „mare" în acțiunea sa. Totul este *fire* în poezia sa, chiar și lucrurile teribil de „nefirești" dintr-o perspectivă cotidiană. Obscuritatea însăși, greu de negat, a multora dintre versurile lui Philippide, este simplă: ai cu adevărat senzația pe care ți-o dă *lovirea* de un nucleu indestructibil, *izbirea* de ceva care aruncă înapoi; e cu adevărat *simplu*: mai departe nu se poate merge; e cu adevărat *de înțeles*: că mai mult este cu neputință a înțelege.

Nici o „complicație" în acest insondabil; nimic „livresc" în aceste lucruri pe care spiritul nu le poate cuprinde, și care alcătuiesc temele de predilecție ale liricii lui Philippide. Iar „tema" care le rezumă pe toate nu este deloc dificilă ci este dificultatea însăși; este limita, simplă și absolut refractară asediului, a înțelegerii. Nu numai că poetul n-a depășit-o, ar fi o naivitate să ne gîndim la asta; dar nici măcar n-a făcut pași spre ea; a fost *în* ea; a locuit-o chiar de la început; a respirat aerul acestei dificultăți. Iar spre sfîrșit și-a zis că reprezintă o *nălucire*; o aparență zadarnică; forma unei forme, care, la rîndul ei, ascunde un alt șir, infinit, de forme; fără adîncime, fără o esență respectabilă, impunătoare. Și că de existat există, într-o contemporaneitate absolută cu trecutul îndepărtat și cu viitorul îndepărtat, lumea *noastră*; cea încă neștiută, adică cea bine știută, cea foarte veche, cea extraordinar de familiară vederii noastre. Revelată de „vrednicul Evandru" în ultima poezie a ultimului volum *(Monolog în Babilon)* care încheie ediția definitivă a operei poetului. Finalul ei trebuie avut în minte cînd luăm contact cu „originile" poeziei lui Al. Philippide. Călătoria pe ameți-toare distanțe în timp și spațiu s-a încheiat. Amețitoare, *false* distanțe:

„Și totuși, tu, i-am spus, mi-aduc aminte, / Dădeai, din Roma încă neîntemeiată, știri / Troianului, cu secole-nainte." / „Erau doar viitoare amintiri. . . / Aici în Eneida *ne-a hărăzit Virgil / Un timp al său, elastic și subtil, / In care epoci varii, și vechi și noi, sînt date / Deodată toate. / In el acum și inima ta bate. / Nu te grăbi cu drumul înapoi. / Rămîi aici la noapte. Avem castane moi / Și mere bine coapte și cașul bine scurs / Și-un moale pat de frunze cu blănuri largi de urs. / Te vor trezi spre ziuă, rîndunele, / De multă vreme oaspeți ai streșinilor mele".*

Dar pentru a ajunge *aici*, într-un loc al umanului prea uman, sub acoperișul unei case *de oameni*, și nimic mai mult dar nici mai puțin, trebuia să procedezi, la început, ca Al. Philippide. *Casa* aceasta a purtat-o cu sine Al. Philippide de-a lungul întregii călătorii expuse tuturor împrejurărilor neprielnice, expuse mai cu seamă dificultății însăși de a întreba, a căuta și a exista. *Casa* aceasta era Poezia — de care „se atîrna". Vrednicul Evandru la care poposește, în sfîrșit, călătorind „prin *Virgil*", îl întîmpină dealtfel cu înțelegerea cald-ironică datorată celor care s-au expus, e drept, și au suferit, dar nu pînă la limită, și iată că de pierit n-au pierit cu totul. Călătoria i-a fost grea, dar poezia l-a însoțit: a rezistat! O tipică, pe cît de romantică, pe atît de mo-

Scanned with OKEN Scanner

dernă, *ironie* adresată celui, totuși, rămas în viață; deși de atîtea ori simțea că nu mai este. De literatură nu moare nimeni, la propriu! Bătrînul știe ce știe:

„El mă luă de braț, domol mă duse / Pe prispa cu perdele de iederă și-mi spuse: / „Știam că hoinărind din vers în vers, / Ai să soseşti la mine din vremea ta tîrzie. *Nu cred că eşti prea ostenit de mers, / Că drumul l-ai făcut prin poezie*" (s.n.).

Ar trebui comprimat la maximum spațiul ce ne desparte de pateticul strigăt din *M-atîrn de tine, Poezie* (volumul *Visuri în vuietul vremii*, 1939) spre a fi mai expresiv marcați de schimbarea tonului; din imperativ-tragic tonul s-a făcut „omenesc" ironic, abia dacă ironic; cine știe, poate că sentimentul încorporat acestor tonuri neînchipuit de diferite a rămas același! Registrul „moderației", preferat aici, n-ar putea ascunde, în acest caz, o impresionantă echivalență, o identitate cu sine însuși, o identitate fără vîrstă, fără etape, tipică firii lui Al. Philippide. Odată cu ea, expresia liniștită, nu mai puțin mîndră, a convingerii că strigătul de ajutor, astfel cum îl găsim formulat în versurile ce urmează, n-a fost în zadar, din moment ce l-a adus aici, în locul unde își poate petrece *noaptea*:

„M-atîrn de tine, Poezie, / Ca un copil de poala mumii, / Să trec cu tine puntea humii / Spre insula de veşnicie / La capătul de dincolo al lumii. / Mă vei lăsa acolo singur / Alături de toți morții lumii?// . . . / Voi fi atuncea unul dintre / Acele anonime duhuri / Care se-nghesuie să intre, / Pe poarta marilor văzduhuri // . . . / O prea ciudată nălucire / In noaptea inimii învie! / Văd o străveche mînăstire / In preajma anului o mie / In care-un scrib extatic scrie / Pe-o foaie veche de psaltire, / Cu gînd sfios de veşnicie : / E-aprape marea ispăşire, / M-atîrn de tine, Poezie!"

Cînd toate se năruiseră, singurul mod de salvare era poezia. Lipsit de vanitățile afirmării, Al. Philippide scria poezie doar cu acest gînd, să supraviețuiască — pe singura cale întrevăzută după evidenta prăbușire a celorlalte. Nimeni nu va ști ce crede poetul în sinea sa despre această modalitate a salvării: despre *casa* în care a călătorit; și cît de teafăr l-a scos la liman, printre castane moi și mere bine coapte...

Al. Philippide, poet de expresie aridă, obsedat de probleme ce altora par nemăsurat de abstracte, în nici o legătură cu viața obișnuită, poate fi urmărit dintr-un punct de vedere exact opus, spre a verifica dacă are și un „suflet" poezia sa, pentru că o problematică vastă și un mare elan cosmic este prea evident că are.

Vom constata atunci că savurarea unei intimități, aerul plăcut domestic din ultimele sale versuri nu constituie numai o renunțare, dar și o împlinire — e drept: mijlocie, executată la scară redus terestră; în sine și în lume, poetul a căutat mereu, fără să afle, un punct stabil, simplu spus: un adăpost. Climatul de intimitate caldă din ultimele versuri nu este decît o materializare, la proporții modest umane, a puternicei proiecții *solare*, a marelui simbol solar din primele versuri ale primului volum, *Aur sterp*, 1922. Vigoarea *protectoare* a marelui astru al zilei se opunea de la început, în lirica lui Al. Philippide, în semnificativă corespundere cu imaginea finală din ultimele versuri publicate, forțelor neliniștitoare, amenințînd să dizloce lumea, ale nopții.

Între simbolurile *protecției* solare și cele ale *amenințării*, ale coșmarului, găsim spațiul specific al poeziei sale. Preponderența cantitativă o au simbolurile celei de a doua categorii. Dar ce dureroasă aspirație trădează ele? Firea „taciturnă" a poeziei lui Philippide refuză un răspuns „zgomotos" la această întrebare; dar el este mereu implicat. Poetul s-a decis *odată* să-l rostească explicit, socotindu-se după aceea absolvit de insistențe și reveniri ce nu-i stau, dealtfel, în fire:

„O, Soare, cu aripa ta alungă / Cît mai departe noaptea noastră lungă ; / Și sprijină pe stîlpi de flăcări largi tot golul, / Să nu se surpe copleşind pămîntul / ... / Desfăşurîndu-ți aripile largi, / Tu vechiul cer îngust şi scund să-l spargi / ... / Şi dă-ne, Soare, suflet nou, alt vis! / Ne-am săturat de vechiul nostru vis! / Văzduhul tot tu fă-l să intre-n noi! / De tine pînă-n creştet să fim plini ; / Polenul tău să ne preschimbe-n crini / Şi zîmbitori să

Scanned with OKEN Scanner

stăm în preajma ta și goi! / Mai dă-ne, Soare, jar nestins, și toarnă / Pe fruntea noastră aurul nădejdii, / Și-n ochii noștri cîntă ca o goarnă / Învingătoare de primejdii! / Și sufletelor dă-le foc, să ardă bine, / Ca niște jertfe, pentru tine!" (Cîntecul cîtorva)

Un echilibru al spațiilor pline caută poetul de la început, dar unul care se refuză confortului spiritual și presupune, în formula sa, o ardere totală, purificatoare! Nu lipsită de suflet este poezia aceasta, ci sătulă de sufletul vechi, de „vechiul vis", mistuindu-se în tentativa unei regenerări radicale.

Căutînd un „nou" absolut, suferind în egală măsură de coșmarurile, dar și de *banalitatea* sufletului și a lumii, Philippide va da peste un „vechi" spațiu absolut în care s-ar zice că se regăsește, înclinînd să echivaleze cei doi termeni. Nici un poet român nu are un suflet mai „vechi" ca Philippide și nici unul nu este mai fascinat de putința unei „înnoiri" a spiritului. Focul generator din *Cîntecul cîtorva* va trebui menținut în atenție ca simbol central de oricine parcurge în continuare poezia lui Philippide, de la *Aur sterp* la *Monolog în Babilon*, cu visurile ei „rele", cu viziunile terifiante, cu „arătările" ei absurde sau monstruoase.

„Ne-am săturat de vechiul nostru vis" este propoziția pe care trebuie să ne-o fixăm în memorie cînd străbatem teritoriile nocturne, cu proliferările înspăimîntătoare, haotice izbucnind din ele la tot pasul. Philippide nu este în nici un fel o natură de „visător", deși toată lirica sa se compune din visuri; nu este, în nici un fel, un voluptos amator de contemplații pure. Aspectul de mare încordare, tensiunea activă, firea *voluntară* îi sînt neabătut caracteristice și-l înrudesc cu marii *expresioniști* ai veacului.

Toate poemele sale au o violență conținută sau chiar direct afirmată, adesea dintr-un adînc al desgustului de banalitate, rutină, conformism. Doar „cerebral" nu poate fi poetul care detestînd, firește, sentimentalitatea (și uneori și sentimentele, în măsura în care nu poartă girul unei autentice stări de *conștiință*) alege, pentru fiecare poem al său, din varietatea peisajelor interioare, numai pe cele viguroase și intense, pe cele marcate de accentul unei cutremurări sau al unei năzuințe totale, absorbante. Motivul focului mistuitor sau cel de aparență opusă dar, de fapt, de o identică substanță, al „răcelii", al „înghețului" purificator domină tot spațiul liricii lui Philippide, o lirică austeră și distantă, dar în nici un fel rezervată, cu oroare de „vag", lipsită de semitonuri sugestive, atmosferizante, preferînd dimpotrivă tonurile înalte, tonurile majore, adresările energice, modul imperativ.

Al. Philippide realizează o poezie a stărilor interioare radicalizate, duse *pînă la capăt*, cu excluderea oricărui element „literar" și chiar a acelei normale *atenuări* care, de obicei, rezultă din tratarea cu mijloace pozitiv artistice a „temei" sau a „motivului" sufletesc. Este o particularitate a poeziei sale această tratare aridă a oricărei chestiuni, astfel încît toată acuitatea să-i rămînă intactă. Poezia este situată aici la frontiera spațiului liric, un singur pas mai departe și ar ieși definitiv din acest spațiu, devenind un lucru ciudat, un mod strict personal de a „vorbi", altceva decît se înțelege prin *poezie*, prin „literatură".

Philippide se instalează în atitudini-limită, și în măsura în care mai poate fi vorba la el de „sentimente", acestea sînt sentimente extreme. Foarte adesea avem de-a face cu o percepție, abia dacă marcat „lirică", a senzației de gol, de neant, de zădărnicie și pustiu interior, pe care puțini au curajul intelectual să le mărturisească fără a urmări, cum am spus, un efect literar. „Sentimentul zădărniciei — observă N. Balotă în monografia închinată poetului, prozatorului și eseistului Philippide — *poate cel mai intelectual dintre afecte* (s.n. — L.R.), adevărată disperare a cunoașterii, este încercat de poet în legătură cu propriile sale demersuri. Sentiment afin cu acela, eminescian, al

Scanned with OKEN Scanner

dezabuzării."[1] Un sentiment prin excelență *intelectual*, desigur, ceea ce nu vrea să spună că e trăit numai în planul cunoașterii, ci este trăit cu toată participarea ființei pînă la capăt, pînă la un prag al *anulării*, al dizlocării sufletești. Sentimentul zădărniciei, trebuie adăugat, este trăit de poet cu un fel de sarcasm polemic; nu generează, adică, obișnuita și oarecum confortabila *tristețe*.

Un „ultim" poet romantic — Al. Philippide, cum s-a spus? Mai curînd un poet care calcă pe urmele *pustiite* de forță încrezătoare (sau protestatară) ale euforiei romantice. Poezia sa este una a stărilor exact *post-euforice*, a destrămării consecutive momentului plenar. O destrămare ce activizează, în chip paradoxal, energia spunerii; o destrămare nedispusă la concilieri, mobilizînd o demnitate de un tip special, o „silă" orgolioasă, un fel de-a fi amar și neînduplecat în plină suferință și sfîșiere a spiritului; dispus, totuși, să-și recunoască goliciunea fără speranță, iar în cuvintele poemului: regia, teatralitatea găunoasă, pura înscenare. Pot toate acestea să devină „pricini" de furie auto-distructivă? Iată că pot: „Mi-e bolnav cugetul și-aș vrea să-l rup"; „Și sufletul mă doare ca un trup, / Din mine-aș vrea să-l scot și să-l omor".

Impresionantă prin fidelitate față de sine, voce statornică pe durata cîtorva decenii poezia aceasta și-ar dezminți natura (problematică, dilematică) dacă n-ar prezenta și spectacolul unor metamorfoze. Prestigiul ei este acela de a fi dat metamorfozelor, succesiunii de replici etc. un curs natural, sensul unei dialectici inteligibile. „După ce, în chip de fantomă hamletiană, a trebuit să moară în propriul discurs, cu întrebări fără soluție, după ce, rătăcind printre vise, a fost silit să le recunoască fragilitatea, poetul își găsește astfel unicul spațiu vital cu putință: el își încheie călătoria în *poem*. Locuind în cuvinte inalterabile, el ajunge să-și locuiască propria voce. Monologul său se varsă în cîntecul dintotdeauna; iar decorurile provizorii se identifică unui cadru paradigmatic de existență"[2].

Drumul prin poezie al lui Alexandru Philippide, să nu ni-l închipuim însă ca pe o „evoluție"; ceea ce se întîmplă cu ansamblul operei, se întîmplă și cu fiecare poem în parte, situat parcă în inima însăși a întregului. *Ultimul* Philippide exista încă în poemul din 1930: *Ceasul greu ;* și în atîtea altele de mai înainte și de după aceea. Captivanta poveste a „călătoriei" sale prin lume și prin propriul spirit (acestea se confundă la el, ca la toți marii poeți) ne-a fost spusă de zeci de ori, luată mereu de la origini și dusă mereu pînă la sfîrșitul posibil, care și el este numai un început, un fals „sfîrșit", pînă a căpătat caracter emblematic; un aer de lucru străvechi și oricînd cu putință astăzi; un aer de lucru *definitiv* și totuși apt să fie încă odată pus în discuție. Semnul exclamativ și semnul interogativ încheie laolaltă fiecare poem al lui Philippide, fără să se excludă unul pe celălalt, sugerînd prin însăși simultaneitatea lor ciudată o adîncime extraordinară. Această simultaneitate, dacă numai de ea ar fi vorba, rupe toate punțile de atingere dintre poezia lui Philippide și genul așa-numitei lirici „de cugetare", de exercițiul filosofic în versuri. *Trecuse ceasul greu ?* Iată ce nu vom ști niciodată. Iată de ce poezia rămîne, înainte de toate, poezie. Iată de ce continuă să fie tulburătoare:

„Mi-era pustiu în suflet. Plin de trudă / Mergeam pe malul unei ape,/ Și blestemam în gîndul meu cu ciudă. // Blestem era nu de necaz ori ură ; / De nici un om n-aveam ca să mă plîng ; / Dar îmi mușcam din suflet să nu plîng, — și parc-aș fi mușcat din zgură".

Povestea aceasta este miezul fiecărui poem scris de Al. Philippide. El ne-a spus-o de cîteva zeci de ori; o știm pe de rost, este povestea vieții sale; a vieții adînci și ade-

---

1 Nicolae Balotă, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Editura Minerva, 1974, p. 63.
2 Ion Pop, *Transcrieri*, Editura Dacia 1976, p. 209.

Scanned with OKEN Scanner

vărate, singura pe care a trăit-o, înlăturînd din ea tot ce nu era esențial; o știm pe din afară și totuși o ascultăm de fiecare dată cu mirare, de parcă nu știm ce va conține. Adevărul este că nu știm. Viața spiritului este mai pasionantă și mai senzațională decît toate evenimentele senzaționale. Iată ce a izbutit să dovedească în literatura română „adolescentul comprimat și închis, ca un nor de energie" din primăvara anului 1921 și din primăvara oricărui an:

„Și doar pornisem blînd de dimineață, / Cu ochii mari și gîndurile-n vînt! / Mă bucuram de flori, de vînt, de viață, / Și mă simțeam la mine-acasă / Oriunde pe pămînt //... Nu mă aveam decît pe mine-n minte. / Mă bucuram de mine ca de-o plantă / Pe care-o crești cu grijă, zi cu zi ; / Și-un singur gînd aveam : tot înainte /... / De-unde-atunci venise ca un fior de moarte / Dorința asta crudă : să mă rog ? / ... / Cu pumnu-n inimă-mi dădeam, spunînd / „Dorința mi-i nevolnică și mică. / Cui să mă rog ? De ce ? Te rogi de frică : / Nu tremură în mine nici un gînd ; / Și sufletul mi-l simt ca-ntotdeauna / Pe-atît de mîndru pe cît e de blînd" / ... / Mai ieri aveam atîtea adevăruri, / Savante mingi cu care mă jucam! / Pe unul singur le-aș fi dat pe toate / Pe-acela numai aș fi vrut să-l am. // O, ceasul greu — o ceasul rău — o, ceasul / Pe care-ai vrea să-l sari în timp, să-l treci //... / Fusese drumul lung și obosisem. / Mi-am așternut trudituI trup / Pe-o pajiște la care poposisem. // Spre-un fir de iarbă m-am plecat să-l rup. // Dar mîna-mi șovăi o clipă, oarbă / Și făr-a-l rupe-l mîngîia ușor / Cînd gîndul meu deodată frînt din zbor / Se agață de firul zvelt de iarbă. // Nu știu... dar nu mai cugetam acum / La firul meu de adevăr fără prihană. / Trecuse ceasul greu? / Pornii la drum, / Cu firul meu de iarbă pe suflet, ca pe-o rană. // Mergeam din nou pe mal ca dimineață / Cu ochii mari și gîndurile-n vînt. / Mă bucuram de flori, de vînt, de viață, // Și-n loc ca să mă rog, am început să cînt" (Ceas greu).

Al. Philippide: un mare poet pentru *ceasurile grele* al conștiinței.

Scanned with OKEN Scanner

La aniversarea revistei
VOPROSÎ LITERATURÎ

L. LAZAREV

Poezia profesiunii de redactor

Sărbătorirea a două decenii de activitate a revistei Voprosî Literaturî *ne oferă plăcutul prilej de a găzdui în paginile „Secolului 20" acest articol al lui L. Lazarev, redactor șef adjunct al publicației sovietice, critic subtil și sagace, cu preocupări constante în domeniul cinematografiei, autor al unor studii și monografii despre Konstantin Simonov, Vasili Bîkov, despre literatura celui de al doilea război mondial și altele.*

Voi începe cu o rezervă. Îmi e greu să vorbesc despre *Voprosî literaturî* — probabil ar fi mai simplu s-o facă un „personaj din afară". Cînd muncești aproape douăzeci de ani în același loc, să te pronunți despre o revistă în care ți-ai petrecut o treime din viață este ca și cum ai discuta despre propria ta persoană. Nici de rușine n-aș voi să mă fac, dar totodată îmi e teamă să nu par infatuat sau lăudăros.

Din acest motiv, nu voi vorbi despre poziția pe care o ocupă revista noastră în viața spirituală a cititorilor, nu sîntem noi aceia care să o apreciem. Dar opinia unui cititor o voi scoate la lumină — e vorba de scrisoarea, primită de curînd, din partea lui Konstantin Simonov — scriitor bine cunoscut în România. În scrisoare, se spune:

„La noi sînt destule publicații, ale căror titluri pornesc cu un cuvînt mult promițător: „Probleme", — dar vai! tot la noi lipsesc acele publicații, care să cuprindă în sine acea necesară nouă noțiune: „Răspunsuri". Iar dumneavoastră, de douăzeci de ani, tot răspundeți și iar răspundeți! În probleme actuale, în cele istorice, și în cele istorico-actuale, abordînd atît literatura noastră, și cea bună, și cea rea, cît și pe cea din Occident, fie ea putredă sau neputredă.

În general, dacă am izbutit, în ultimii douăzeci de ani, să devin un relativ „semidoct", această relativă cultură se datorează dumneavoastră. Dar starea de „semidoct" era în vigoare și pînă la dumneavoastră. Probabil că această situație s-a constatat nu numai la mine, dar și la alți confrați scriitori, numai că nu toți o recunosc...

Dar vorbind absolut serios, fiind una din persoanele care vă citește din scoarță în scoarță, vă sînt recunoscător pentru principialitatea cu care vă exercitați dificila

Scanned with OKEN Scanner

îndeletnicire publicistică, pentru seriozitatea programului, pentru larghețea cu care examinați fenomenele literare, pentru priceperea întregii forțe pe care o reprezintă legătura între contemporaneitate și istorie, pentru echitate și lipsa pasiunilor de grup..."

În scrisoarea lui Konstantin Simonov, a cărui părere, nu ascund, ne măgulește, se indică cifra de douăzeci de ani. Da, în acest an am sărbătorit jubileul: revista noastră a fost înființată cu două decenii în urmă. Acest răstimp e și în viața unui om o etapă însemnată; în decursul acestei perioade, un nou născut devine adult, om de sine stătător. Dar o revistă crește și mai repede. Ea trebuie să-și găsească, în acești puțini ani, locul în marea familie a altor organe de presă, ghidîndu-se după experiențele acumulate și evitînd repetările; să-și formeze „individualitatea", să-și elaboreze tipul de materiale inerente publicației respective, genul și rubricile; să-și găsească, în fine, cititorul și să și-l atașeze în așa fel încît să devină pentru el necesară!

Pe coperta revistei *Voprosî literaturî* se arată că publicația noastră este organul Uniunii Scriitorilor din URSS și al Institutului de literatură universală „Gorki" al Academiei de științe a URSS. Și nu trebuie să pară că aceasta s-a întîmplat fiindcă ne-am călăuzit după zicătoarea: mielul blînd suge la două oi... În realitate, acest fapt ne-a impus o sarcină complexă, care n-avusese pînă atunci precedente de rezolvare practică: a combina — și a combina nu în chip mecanic, ci organic — critica literară academică, de natură solidă, cu un rezistent fundament teoretic, de obiectivitate științifică, cu critica literară contemporană, sensibilă la problemele actualității, avînd de a face cu fenomene artistice a căror valoare trebuie stabilită imediat, menită să formeze mișcarea literară — a combina cercetarea istoriei literaturii cu cea a procesului literar curent, interpretarea experienței estetice a clasicismului cu cercetările artistice din zilele noastre.

Ne amintim azi de acele vremuri din trecut, de primii noștri pași, cînd n-aveam superioritatea „maturității": s-au realizat multe atunci, deoarece acțiunea la care pornisem, deși dificilă, era captivantă, și chiar de la început s-au născut unele principii importante de lucru, de care ne-am călăuzit și după aceea. Și ne reamintim de „copilărie" cu luciditate, deoarece, ulterior, s-a ivit nevoia de-a perfecționa și dezvolta multe din cele preconizate, și apăruseră noi probleme importante, de la a căror rezolvare nu puteam să ne abatem. Pentru revistă, sînt în aceeași măsură vătămătoare atît lipsa unor ferme principii ideologico-artistice, cît și rutina, șablonul, nedorința sau incapacitatea de-a progresa. Orice îndeletnicire își are măestria și poezia sa. A noastră așijderea. Poezia meseriei de redactor de revistă constă într-o permanentă reînnoire, în descoperirea unui cititor încă neidentificat, în exploatarea neîncetată a unor noi probleme în domeniul activității și al artei.

Procesul de devenire a profilului nostru — destul de neobișnuit — era legat de căutarea metodelor de interpretare, la un înalt nivel teoretic, a mersului dezvoltării literaturii, recurgînd în acest scop la analiza fenomenelor artistice concrete, la experiența însușită de maeștrii cuvîntului. Atenția revistei *Voprosî literaturî* s-a concentrat asupra prelucrării creatoare a aspectelor teoretice ale realismului socialist, asupra aprofundării cercetării principiilor privind partinitatea, ideologia, caracterul național al creației artistice, lupta înverșunată și bine argumentată împotriva esteticii burgheze.

Din acest punct de vedere abordează revista noastră analiza procesului literar contemporan, constituind un rezultat al sforțărilor și realizărilor tuturor literaturilor popoarelor din URSS, a celor mai remarcabile tendințe ale sale (noi nu ne ocupăm de recenzarea unor lucrări disparate), susținînd pătrunderea scriitorului în viață, cercetarea artistică curajoasă, tendința spre perfecționarea estetică și diversitatea formelor artistice.

Scanned with OKEN Scanner

Caracterul clar și fermitatea atitudinii au dat posibilitate revistei să aprecieze, cu o autentică obiectivitate științifică, creația unor scriitori complexi și plini de contradicții — atît de peste hotare, cît și de la noi — cum sînt, spre exemplu, Kafka și Camus, Pilniak și Mandelștam, să supună unei profunde analize marxiste concepțiile estetice ale lui Kierkegaard și Maritain, Rozanov și Konstantin Leontiev.

Materialele și rezoluțiile Congreselor XXIV și XXV ale PCUS, Hotărîrea CC al PCUS „Despre critica literar-artistică" au devenit un program de lungă durată al activității revistei *Voprosî literaturî*. Datorită faptului că, în ultimii ani, a crescut autoritatea socială a criticii, s-a lărgit sfera sa de activitate, revista căpătînd noi posibilități, am început să practicăm dezbaterea de opere de artă (nu numai literare — ne interesăm atît de spectacole, cît și de filme, a căror importanță depășește limitele acestui fel de artă), la care participă nu numai critici, dar și activiști de partid, savanți, economiști, oameni de cultură.

În general vorbind, principiile examinării fenomenelor artistice și a procesului literar prin „eforturi comune" și în „context" călăuzesc în mare măsură și munca noastră. Ce înseamnă „eforturi comune"? Înseamnă (pentru claritate voi fi concret și, economisind spațiul, voi da numai cîteva exemple), că noi am invitat, în vederea examinării dezvoltării firești a societății și literaturii noastre, la o „masă rotundă" a redacției, pe colegii noștri de la revistele *Probleme economice*, *Probleme filozofice*, *Probleme istorice*, *Problemele Istoriei PCUS*, că problema interacțiunii între știință și artă în condițiunile NTR[1] am deliberat-o împreună cu autorii revistei *Probleme filozofice* și că, la discutarea temei muncii, am invitat reviste înrudite — *Teatrul*, *Arta cinematografică*, *Muzica sovietică*, *Arta*...

Nu mai menționez faptul că noțiunea de „eforturi comune" înseamnă, înainte de toate, o permanentă muncă colectivă a istoricilor literari, a criticilor și a scriitorilor. În paginile revistei *Voprosî literaturî*, creatorii valorilor artistice se manifestă cu regularitate nu numai cu destăinuiri despre experiența lor de creație, deschizîndu-ne ușa spre atelierul lor (în decurs de două decenii, am publicat sute — nu exagerăm: sute! — de interviuri, note, chestionare la care ne-au răspuns printre alții: K. Fedin și G. Markov, I. Ehrenburg și K. Paustovski, K. Simonov și C. Aitmatov, Iurii Bondarev și O. Goncear. I. Druță și G. Abașidze, S. Zalîghin și D. Granin, V. Bîkov și A. Voznesenski, V. Rasputin, și J. Marținkiavicius, G. Baklanov și E. Evtușenko), dar și cu ample cugetări despre literatura de azi, articole cu caracter literar-critic, istorico-literar și teoretic.

Cel de al doilea principiu — „în context" — se realizează în modul următor: noi tindem să examinăm literatura sovietică, considerînd-o o parte a întregii culturi socialiste, o parte din procesul literar mondial. E firesc că atribuim un loc important literaturilor socialiste din statele frățești, analizînd în dezvoltarea lor și ceea ce le este comun, și ceea ce le este particular și le caracterizează. De cîțiva ani, editām numere speciale, consacrate literaturii din țările socialiste — fiecare din ele înfățișînd parcă o fotografie la minut a stării actuale a uneia sau a altei literaturi. Au și apărut numere de revistă consacrate literaturii din RDG, Bulgaria, Mongolia, Polonia, Ungaria. De curînd, am lucrat la editarea unui număr care să prezinte cititorilor noștri literatura din România socialistă. Voi reaminti încă două numere cu caracter special — unul din ele consacrat problemelor generale privind dezvoltarea literaturilor din țările socialiste, iar celălalt — scriitorilor lumii luptînd pentru pace; acest număr a văzut lumina tiparului în ajunul Conferinței scriitorilor, ținută la Sofia.

Se știe că cititorul apreciază acele opere de artă care îl ajută să aprofundeze epoca noastră, care-i stîrnesc gîndirea. Acestei cerințe trebuie să-i facă față, prin propriile

[1] Revoluția tehnico-științifică

sale mijloace, și o revistă literar-critică. Iată din ce motiv inițiem atît de stăruitor discuții pe teme de creație și dezbatem probleme complexe și nesoluționate. Noi, (și, ceea ce e important, cititorii noștri) nu ne mai putem închipui apariția unei reviste în care să lipsească un articol de dezbatere. Confruntarea diferitelor puncte de vedere în scopul stabilirii adevărului științific, dialogul constructiv al istoricilor literari, al criticilor, scriitorilor, își vor aduce fără îndoială roadele, contribuind la ridicarea potențialului ideologico-artistic al literaturii, a rolului ei activ în lupta ideologică între două lumi.

Planurile revistei sînt legate de apropierea unei date semnificative — aniversarea a 60 de ani de la Marele Octombrie. *Voprosî literaturî* va continua cercetarea metodei noastre de creație, năzuind să dezvăluie în largă și deplină măsură esența ei inovatoare și posibilitățile sale artistice inepuizabile. Interpretarea acelui element nou pe care-l aduce arta ascendentă a realismului socialist, a cuceririlor literaturii din ultimii ani se face și se va face în paginile revistei, ținînd seama de temele principale ale contemporaneității. Am dori să examinăm și realizările gîndirii literare, totalizînd experiența acumulată în decursul ultimelor decenii de critica literară sovietică.

De altfel, despre planuri nu merită să discuți prea mult, trebuie, în primul rînd, să le realizezi.

Revista *Voprosî literaturî* a ajuns la un stagiu îndelungat de activitate — două decenii. Dar, în literatură și ziaristică, procentajul necrescînd proporțional cu anii de activitate, cu atît mai mult nu ne putem bizui pe vechiul capital, și noi, dîndu-ne seama de aceasta, ne vom strădui să muncim mai intens și cu mai multă osîrdie decît în trecut.

În românește de A. VĂLEANU

TATIANA NICOLESCU

Vitalitatea criticii

Vîrstele sînt și ele relative. Dacă pentru un om vîrsta de douăzeci de ani este prologul euforic al devenirilor și afirmărilor ulterioare, pentru o revistă, două decenii de activitate sînt o dovadă incontestabilă a maturității și prestigiului cîștigat.

Revista *Voprosî Literaturî* a împlinit douăzeci de ani, transpuși și exprimați, concretizați în 240 de numere, de volume . . . confirmînd de fiecare dată autoritatea, reputația solidă de care ea se bucură în rîndul cititorilor. Pentru mulți dintre noi revista este contemporana noastră, colega noastră. Și cifra jubiliară parcă ne uimește, poate ne și înspăimîntă. Au trecut într-adevăr douăzeci de ani ? Parcă nu i-am văzut, nu i-am înregistrat în durata lor de luni de zile. Și mai ales nu ne vine să credem că și redacția revistei a adăugat acești douăzeci de ani vîrstei sale, după cum am adăugat și noi, cititorii ei. Cum adică, îți vine să te întrebi mirat, Vitali Mihailovici Ozerov e cu douăzeci de ani „mai vîrstnic" ? Energia și capacitatea de muncă nu o arată, iar iscusința sa în conducerea unei reviste atît de complicate este subiect de admirație pentru mulți din cei ce-l cunosc. Și Lazar Ilici Lazarev e și el deci cu douăzeci de ani „mai mare" ? Și vesela, optimista Galina Konstantinovna Lvova, sau mai simplu Galia cum îi spun mulți dintre prietenii ei români ? Și numai aparent severa Evghenia Alexandrovna (Jenia) Kațeva, interlocutoare plăcută, spirit ironic, de atîția ani de zile secre-

Scanned with OKEN Scanner

tară de redacție? Tinerețea lor neînvinsă de vreme este și tinerețea revistei, sau poate că una se condiționează pe cealaltă. Într-adevăr, prospețimea, tinerețea unei reviste care numără două decenii de activitate este un lucru de invidiat, am putea spune miraculos. Mai ales dacă ne gîndim la profilul revistei *Voprosî Literaturî*, revistă de istorie, critică și teorie literară. Cititorul ei este un cititor specializat, iar destinația publicației implică și cercetarea procesului viu al literaturii, dar și investigații de arhivă, de documente.

Revista îmbină într-un chip fericit cele două scopuri și direcții ale sale. Și nu numai pe planul rubricilor. Cele de critică literară, alternează cu cele de istorie literară, cu dezbateri teoretice, iar publicațiile din arhiva scriitorilor defuncți alternează cu articolele contemporanilor pe tema „măiestriei", răspunzînd la întrebarea „cum scriem"?. înregistrate la capitolul „În laboratorul de creație. Îmbinarea este profundă, ține de substanța materialelor publicate, de viziunea asupra materialului, de tipul de analiză. Discutarea procesului literar contemporan, analiza operelor recent apărute se face de pe poziții teoretice solide și apelînd la armătura istorico-literară. Comentariile de istorie literară beneficiază de supletea și vioiciunea aprecierii critice, de încadrarea în contemporaneitate a fenomenului literar, de „relecturarea" lui în lumina concepțiilor și intereselor literare din zilele noastre. Ce ar putea părea mai vetust și parcă anacronic decît o discuție despre literatura bizantină ? Și totuși articolul lui I. Averințev pe această temă este deosebit de interesant, am spune palpitant, tocmai pentru că cercetarea istorico-literară este străină de orice academism vetust, trăind sub semnul concepțiilor filozofice, estetice, critice contemporane. Și în același timp rigoarea științifică nu este niciodată sacrificată. Tocmai aceasta face interesul studiilor, al discuțiilor sau al meselor rotunde organizate de revistă pe teme de istoria literaturii ruse, precum moștenirea democraților-revoluționari ruși, slavofilismul, romantismul etc., sau de istorie a literaturii universale (Kafka etc.) În depistarea și dezbaterea acestor probleme revista ia adesea inițiative prețioase cu caracter de pionierat. Sub acest semn se înscriu și publicațiile de arhivă, dintre care unele aduc în discuție nume uitate, redescoperă creații și personalități (A. Belîi, Mandelștam, etc.). Preocuparea de a cuprinde procesul literar sub aspecte multiple și cît mai variate duce la interesante investigații în diverse zone de cultură și în primul rînd la străduința de a informa cît mai des cititorii asupra dezvoltării literare din țările socialiste. *Voprosî literaturî* a publicat numere speciale consacrate literaturii din Polonia, Cehoslovacia, Ungaria, Bulgaria, Mongolia și pregătește acum un număr închinat literaturii române. Dealtfel articole, recenzii despre fenomenul literar românesc apar frecvent în paginile revistei, întreținînd permanent interesul pentru acesta în rîndurile cititorilor sovietici. Orice revistă este definită și prin materialele pe care le dă la lumina zilei și prin autorii pe care îi publică. Ținuta riguroasă, elevată a revistei *Voprosî literaturî* este rezultatul colaborării armonioase, organice, dintre membrii redacției și autorii — critici, istorici literari, esteticieni. Nume din cele mai prestigioase în acest domeniu întîlnim în sumarele diferitelor numere...

Nu este ușor să scoți lună de lună o revistă cu un profil socotit mai curînd arid, dezbătînd probleme de teorie, de istorie a literaturii, o revistă care să nu publice romane sau poezii, nuvele sau schițe, lectura preferată a publicului larg. Revista *Voprosî literaturî* a știut să se impună și să dovedească în decurs de două decenii că o publicație de înaltă ținută nu are a se teme de „ariditatea" temelor, a materialelor. Aparițiile ei lunare nu sînt mai puțin așteptate decît ale revistelor cu profil pur de beletristică, judecățile ei de valoare și aprecierile critice sînt receptate cu atenție.

La împlinirea acestor douăzeci de ani de activitate literară adresăm revistei *Voprosî Literauurî* un cald salut și îi urăm din toată inima „tinerețe fără bătrînețe".

Scanned with OKEN Scanner

MIMI PODEANU

Scanned with OKEN Scanner

DAN HĂULICĂ

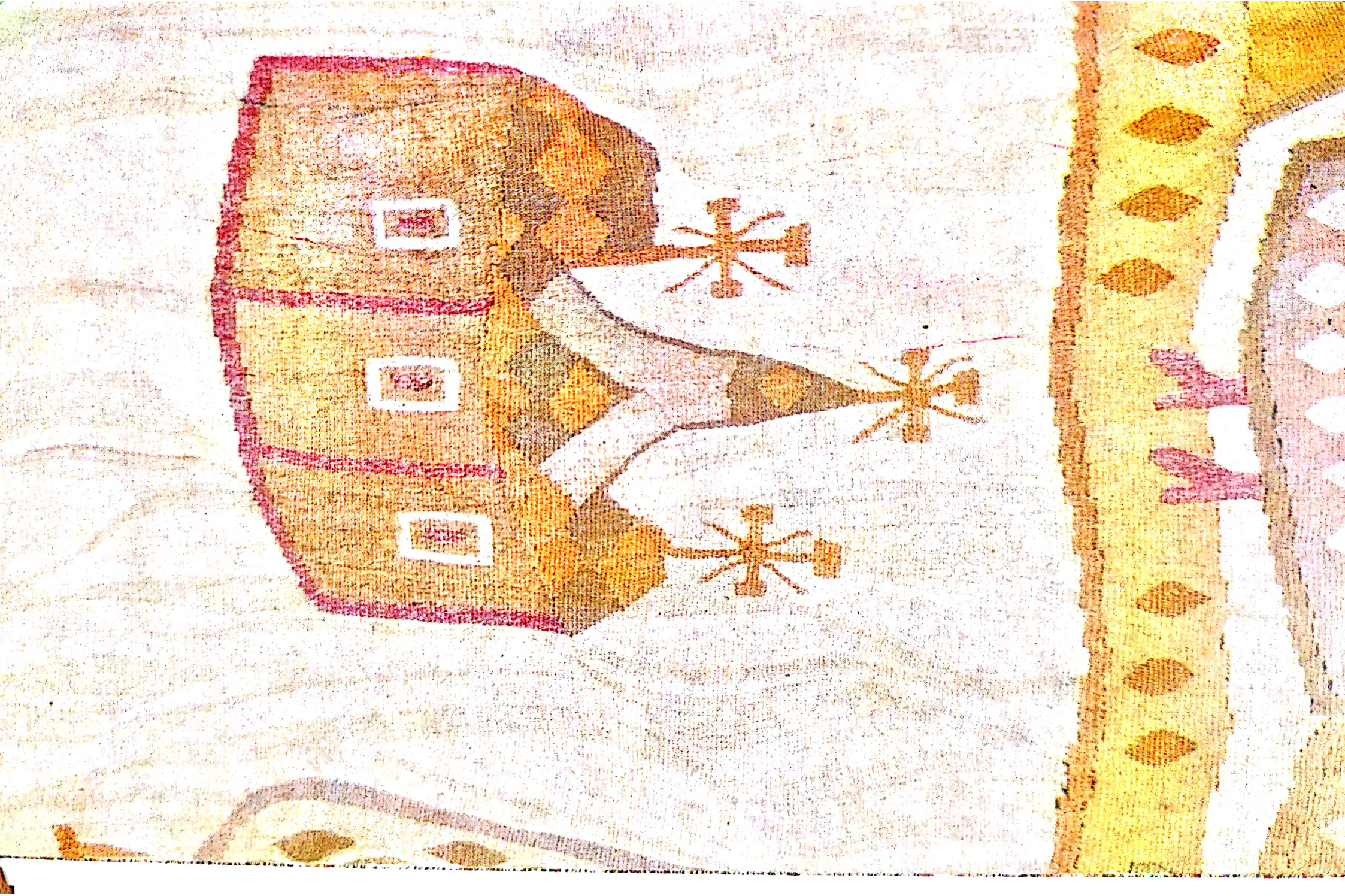
Tapiseria, un loc al convergențelor majore

Mimi Podeanu stă la începutul unui drum în tapiseria românească. E aceea care vestește și marchează cu putere marea ecloziune a acestui domeniu, înspre anii'60. Implică și asumă, desigur, în creația ei, o continuitate, de tehnică și simțire, cu covorul țărănesc; dar afirmă și o ambiție mai cuprinzătoare, programul unei înălțări înspre climatul sever al muralismului; unde tapiseria să închipuie un loc al convergențelor majore.

Dincolo de covorul țărănesc, așa dar, etnografia (Mirii din Oaș, *să spunem) unei gravități de ritual, care absoarbe accidentul pitoresc; hieraticul vechii broderii medievale (încă de la început prezent, în tapiserii ca* Ștefan cel Mare), *fastul ei princiar lăsîndu-se ferice logodit, fără surpriză, cu limbajul umilității rustice; și blîndele ecouri din pictura vechilor fresce, însemnînd mai mult decît un rapel stilistic, însemnînd sugestia unei dimensiuni* spirituale : *aceea, de cuviință gravă și de armonie împăcată, pe care o respiră, în chip firesc, tapiseriile artistei.*

Complex elaborate, în acord cu datele unei geografii morale în care nu e loc pentru contraste pedante; voite, matur și bărbătește voite, — nu zvăpăiat spontane, dar nici sistematizate în opțiuni monotone; atingînd muzical, fără crispare, zone profunde ale sufletului, lucrările lui Mimi Podeanu — tapiserie, ceramică

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

La Paris, lîngă Biblioteca Sainte-Geneviève

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

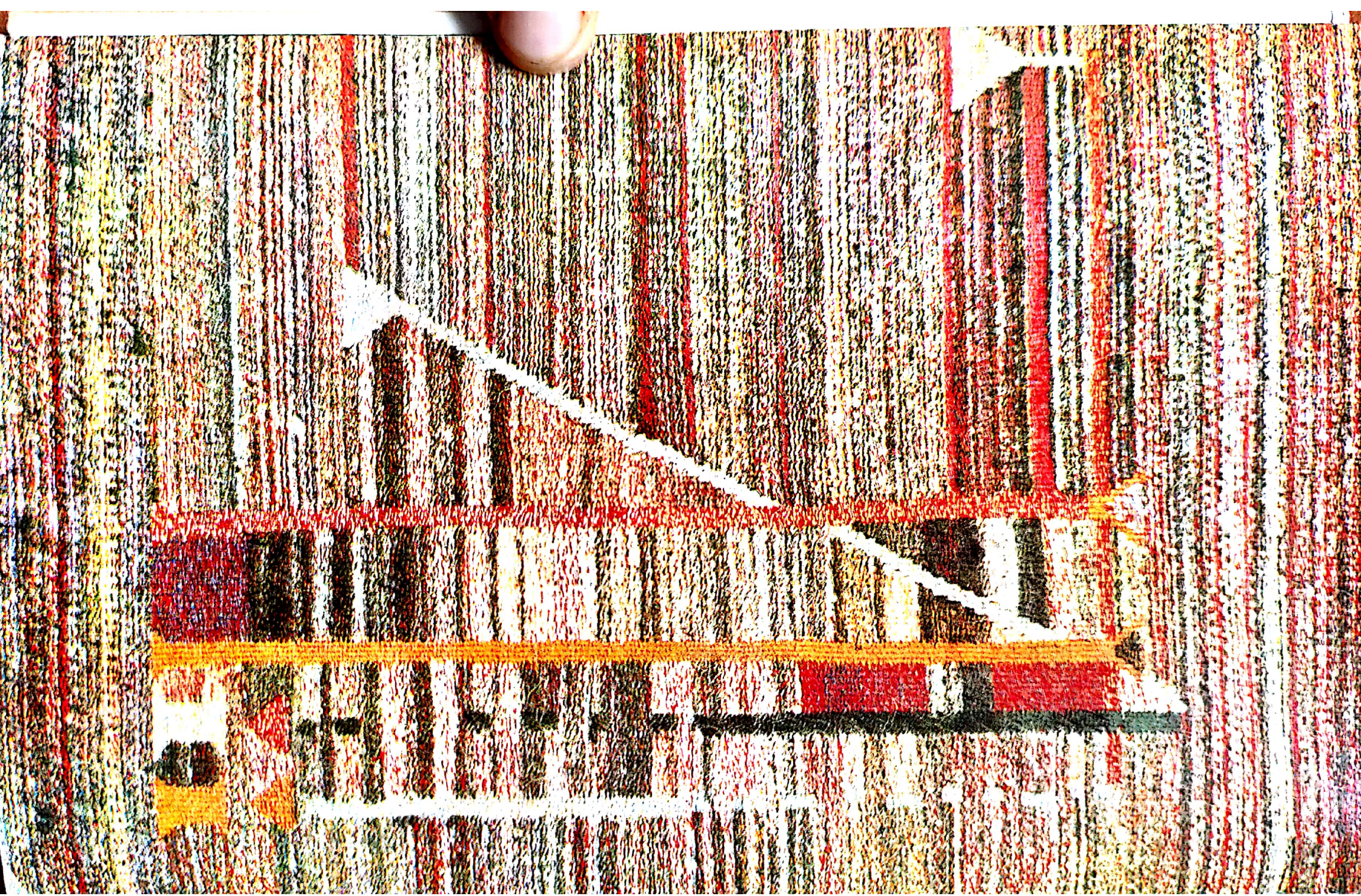
se face poësc vastă, pentru a vorbi în termenii unor analogii poetice. Și cine ca ea, mare iubitoare a versului, înainta mai stăpînit, ca posedată de o domoală prescienţă, prin landele fără întoarcere, fumegînde de cîntec cenușiu, ale dezolării lui Poe?

Într-un astfel de perimetru sufletesc, « stîngăcia » unor conture era ezitare inventiv poetică, — sustrasă nu, ci redevabilă unei rigori mai ascunse. Cum un joc printre precise cristale, strunit infailibil, este și aparentul « impresionism » de care nu s-a temut artista, — în răspăr cu prudența comodă voind de la tapisier doar sintetism și îngroșare. Ajunsă la zenitul creației sale, Mimi Podeanu și-a îngăduit să împletească pe fermele structuri, verificat severe, ale geometriei, un tremur de explozii diafan bijutiere. Topită în regularitatea geometrică a țesăturii, făcînd cu ea un singur ecran fastuos, de paralele inepuizabil alungîndu-se, pulsația aceasta « impresionistă » e ca un havuz care și-ar pîlpîi ordonat bogăția mirifică. Iar cînd motivul se răsfață sinuos, în explicite aluzii la exuberanța grădinilor, lassourile vegetale — sau meandrele visului lucid care-i poezia — par să se nască tainic, calm, din chiar încrețirea egală a acestei unde nesfîrșit divizibile: vreau să spun , napa , riguros modulată, a țesăturii. Cum « orga prismei », în metafora barbiană, monumentaliza iridiscența frîngerii de lumină, astfel aici zidul țesut se înfioară în rumeneli și inefabile palori, ca pe o tubulatură nevăzută. Ultimele creații ce ne-au rămas de la Mimi Podeanu propun o artă de gingașe modulări, care domină totuși dimensiunea, încorporînd muralul.

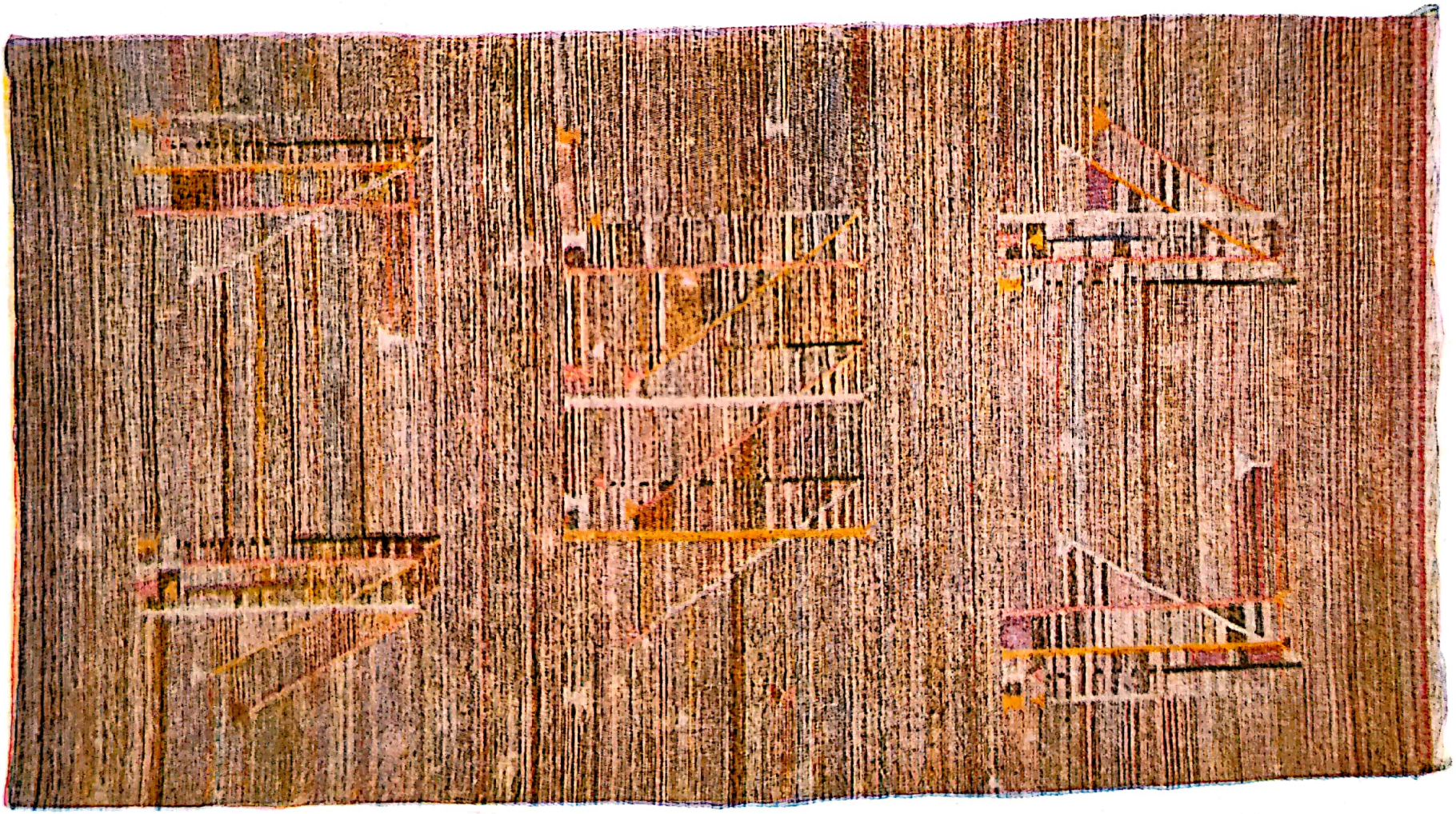
Care, iată, astfel atins, fără orgolioasă suficiență, își îngăduie a înflori într-o dulce sălbăticie.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

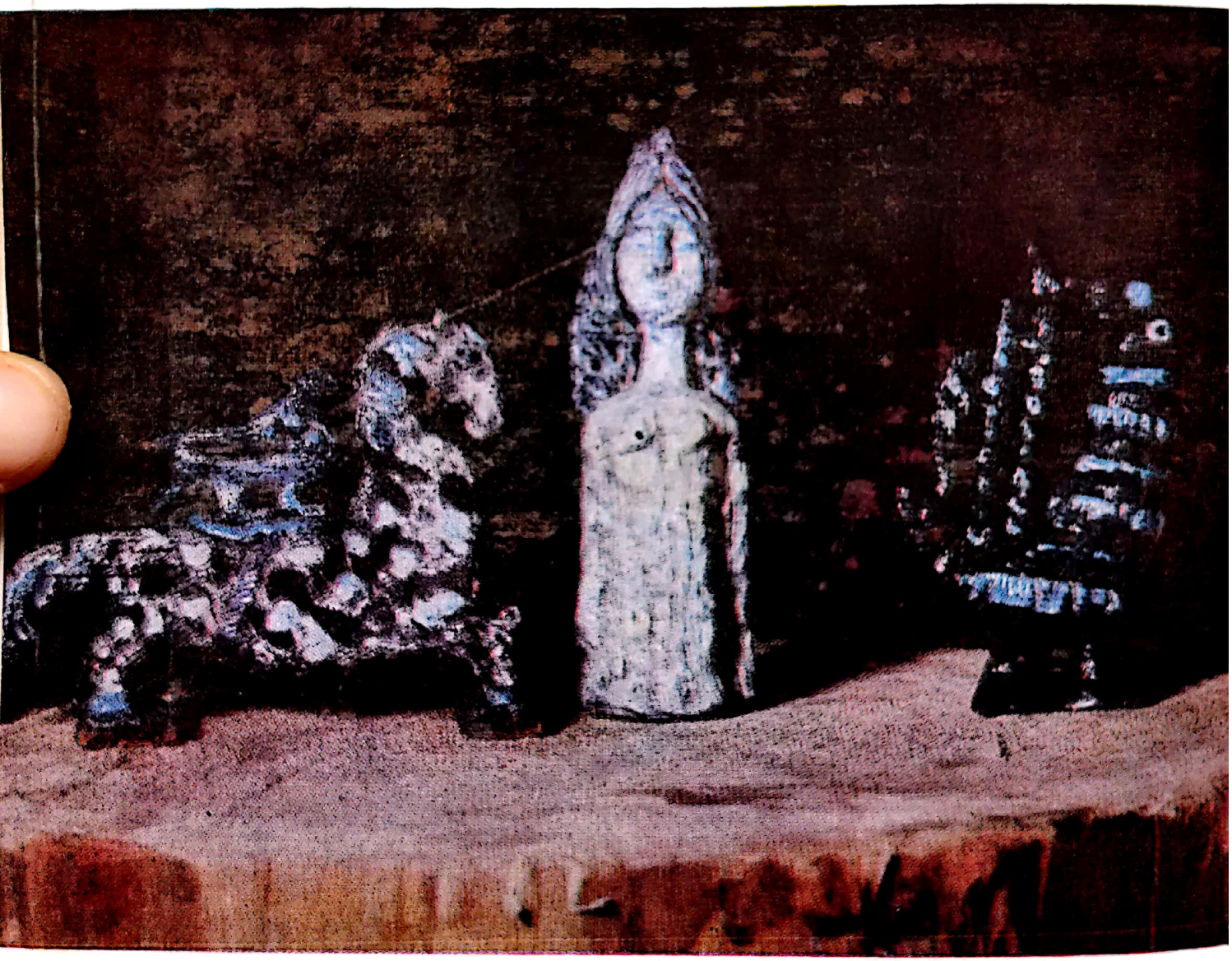


Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

1. Amintiri din Muzeul Antipa, 1970
2, 3, 4. Ștefan cel Mare cu Doamna și Coconii, 1957 (ansamblu și detalii)
5. 1907, II
6. Dansuri de priveghi din Vrancea, 1965 (detaliu)
7, 8. Cuptor ceramic, 1971
9, 10. Fîntîni cu cumpănă, 1962
11. Creații în ceramică, 1962



Scanned with OKEN Scanner

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

corectura :
LIDA IGIROȘIANU

Tiparul executat sub comanda
nr. 1500 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București,
Republica Socialistă România

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA VICTORIEI, 115. TEL 50.64.30
BUCUREȘTI

Lei 10

43 804

Scanned with OKEN Scanner